

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Influence de l'iconographie duchampienne dans *Les Célibataires, vingt ans plus tard*, de Roberto Matta

par
David Nadeau

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du
grade de Maîtrise ès arts en histoire de l'art

Mars 2014

© David Nadeau, 2014

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Influence de l'iconographie duchampienne dans
Les Célibataires, vingt ans plus tard, de Roberto Matta**

présenté par
David Nadeau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Louise Vigneault	directrice de thèse
Madame Suzanne Paquet	présidente du jury
Madame Johanne Lamoureux	membre du jury

Mémoire accepté le 6 février 2014

Résumé

L'alchimie, science de la manipulation des influences spirituelles par une métallurgie sacrée, et la pataphysique, esthétique pseudo-scientifique associant l'ésotérisme à l'humour, sont les deux principaux fondements idéologiques qui unissent Marcel Duchamp et Roberto Matta. Tandis que Duchamp s'intéresse déjà à l'ésotérisme dès 1910, soit près d'une vingtaine d'années avant sa rencontre avec Matta. Ce dernier aborde, dans sa production, des thèmes propres à la littérature alchimique, soit les opérations occultes, les états merveilleux de la matière et les appareils de laboratoire. De plus, les écrivains symbolistes et pseudo-scientifiques, lus par Duchamp, puis par Matta, influencent l'humour pataphysique, teinté d'ésotérisme, qui s'exprime dans la production de ces deux artistes. Ainsi, *Les Célibataires, vingt ans plus tard*, est une huile sur toile, réalisée en 1943, par Roberto Matta, qui représente un paysage cosmique, composé d'astres et de trous noirs, de trois alambics et d'une grande machine noire. Dans cette œuvre, Matta réinterprète très librement certains éléments du *Grand verre*, une peinture sur verre de Marcel Duchamp, laissée inachevée en 1923. Le présent mémoire de maîtrise étudie l'influence de l'alchimie et de l'iconographie duchampienne sur *Les Célibataires, vingt ans plus tard*. Dans un premier temps, cette étude vise à mettre en exergue et à examiner les influences alchimiques et pataphysiques dans l'œuvre de Matta. Dans un deuxième temps, notre mémoire vise à démontrer comment l'œuvre de Matta s'intègre dans le projet surréaliste de création d'un mythe nouveau, dans la continuité du projet duchampien.

Mots-clés : Roberto Matta, Marcel Duchamp, surréalisme, alchimie, pataphysique

Abstract

Alchemy, the science of handling spiritual influences through sacred metallurgy, and Pataphysics, a pseudo-scientific aesthetic combining Esotericism and humor, are the two main ideological foundations uniting Marcel Duchamp and Roberto Matta. On one hand, while Duchamp already has an interest for Esotericism in 1910, that is to say, about twenty years before his first encounter with Matta. On the other hand, Matta addresses, in his production, themes specific to alchemical literature, that is to say occult operations, marvelous states of matter and laboratory equipment. Also, symbolist and pseudo-scientific writers, read by Duchamp, and then by Matta, have an influence on the pataphysical humor, permeated by Esotericism, expressed in the production of both artists. Therefore, *Les Célibataires, vingt ans plus tard*, is an oil on canvas, elaborated in 1943, by Roberto Matta, representing a cosmic landscape, made of stars and black holes, of three alembics and of a large black machine. In this painting, Matta very freely reinterprets some elements from the *Grand verre*, a painting on glass by Marcel Duchamp, left unfinished in 1923. This master thesis examines the influence of Alchemy and of the iconography of Duchamp on *Les Célibataires, vingt ans plus tard*. In the first part, this study aims to highlight and to examine alchemical and pataphysical influences within the work of Matta. In the second part, our thesis aims to demonstrate how the work of Matta integrates in the Surrealist project of creating a new myth, in the continuity of the project of Marcel Duchamp.

Keywords : Roberto Matta, Marcel Duchamp, Surrealism, Alchemy, Pataphysics

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre I : Contexte historique	11
1.1 Roberto Matta et le mouvement surréaliste	11
1.2 La collaboration entre Roberto Matta et Marcel Duchamp	20
1.3 Les relations avec la scène artistique new-yorkaise	27
Chapitre II : Analyse iconographique.....	32
2.1 L'iconographie duchampienne.....	32
2.2 L'alchimie	40
2.3 L'automatisme comme technique et comme métaphore	47
Chapitre III : Théorie de l'artiste.....	52
3.1 La fonction métaphorique de la représentation spatiale	52
3.2 La figuration « élémentaire ».....	56
3.3 Le développement des facultés de clairvoyance.....	62
Chapitre IV : <i>Les Célibataires</i> de Matta et le projet surréaliste	67
4.1 Marcel Duchamp, l'alchimie et le surréalisme	67
4.2 Le « mythe » surréaliste des Grands Transparents	75
4.3 L'utopie surréaliste	88
Conclusion.....	93
Bibliographie.....	100

Liste des figures

Figure 1 – Roberto Matta, *Les Célibataires, vingt ans plus tard*. 1943, Huile sur toile, 96.5 cm x 127 cm, Musée d'art de Philadelphie, Philadelphie.

Source: www.marcelduchamp.net/marcelduchamp_images.php?&pageNo=36

Figure 2 – Marcel Duchamp, *Le Grand verre*. 1915-1923, Huile, vernis, feuille et fil de plomb sur verre, monté sous deux plaques de verre, 277,5 cm x 175,9 cm, Musée d'art de Philadelphie, Philadelphie.

Source : en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even

Figure 3 – Roberto Matta, *Horoscope*. 1937, Graphite et crayons de couleur sur papier, 32.45 cm x 50.2 cm, Collection d'Edwin A. Bergman, Chicago. Reproduit dans Colette Dartnall et Elizabeth A.T. Smith (com.), *Matta in America*, 30 septembre 2001-6 janvier 2002 (catalogue d'exposition), Chicago et Los Angeles : Musée d'art contemporain de Chicago et Musée d'art contemporain de Los Angeles, 2001, p. 38-39.

Figure 4 – Marcel Duchamp, *Passage de la vierge à la mariée*. 1912, Huile sur toile, 59.4 cm x 54 cm, Musée d'art moderne, New York.

Source : www.moma.org/collection/object.php?object_id=79044

Figure 5 – Roberto Matta, *Années de peur*. 1941, Huile sur toile, 111.8 cm x 137 cm, Musée Solomon R. Guggenheim, New York. Reproduit dans Colette Dartnall et Elizabeth A.T. Smith (com.), *Matta in America*, 30 septembre 2001-6 janvier 2002 (catalogue d'exposition), Chicago et Los Angeles : Musée d'art contemporain de Chicago et Musée d'art contemporain de Los Angeles, 2001, p. 58-59.

Figure 6 – Marcel Duchamp, *À regarder (de l'autre côté du verre), d'un œil, de près, pendant presque une heure*. 1918, Huile, feuille d'argent, fil de plomb, loupe grossissante, montés sous deux panneaux de verre, dans un cadre en métal, 51 cm x 141.2 cm x 13.7 cm, Musée d'art moderne, New York.

Source : www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=78993

Figure 7 – Marcel Duchamp, *Neuf moules mâlics*. 1914-1915, Huile, fil de plomb sur verre, monté sous deux plaques de verre, 66 cm x 101.2 cm, Centre Pompidou, Paris.

Source : www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action

Figure 8 – Marcel Duchamp, *Piston de courant d'air*. 1914, Gélatine argentique, 58 cm x 50 cm, Musée d'art de Philadelphie, Philadelphie.

Source : archives-dada.tumblr.com

Figure 9 – Roberto Matta, *Le Vertige d'Eros*. 1944, Huile sur toile, 195.6 cm x 251.5 cm, Musée d'art moderne, New York.

Source : www.moma.org/collection/object.php?object_id=78651

Figure 10 – John D. Schiff, *Installation View of First Papers of Surrealism Exhibition, Showing Marcel Duchamp's His Twine*. 1942, Gélatine argentique, dimension inconnue, Musée d'art de Philadelphie, Philadelphie.

Source : www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/drawing-dark

Figure 11 – Roberto Matta, *Ici, Monsieur le Feu, mangez!*. 1942, Huile sur toile, 142.4 cm x 112.1 cm, Musée d'art moderne, New York. Reproduit dans Colette Dartnall et Elizabeth A.T. Smith (com.), *Matta in America*, 30 septembre 2001-6 janvier 2002 (catalogue d'exposition), Chicago et Los Angeles : Musée d'art contemporain de Chicago et Musée d'art contemporain de Los Angeles, 2001, p. 57.

Figure 12 – Roberto Matta, *Initiation, naissance d'un extrême*. 1941, Huile sur toile, 73.7 cm x 94 cm, Collection privée, New York. Reproduit dans Colette Dartnall et Elizabeth A.T. Smith (com.), *Matta in America*, 30 septembre 2001-6 janvier 2002 (catalogue d'exposition), Chicago et Los Angeles : Musée d'art contemporain de Chicago et Musée d'art contemporain de Los Angeles, 2001, p. 55

Figure 13 – Marcel Duchamp, page couverture d'*Almanac VVV for 1943*. 1943, 28 cm x 21.5 cm. Collection Jeff Hirsch Books.

Source : www.jhbooks.com/pages/books

Figure 14 – Michael Maier, premier emblème d'*Atalante fugitive ou Nouveaux emblèmes chimiques des secrets de la Nature* (1617).

Source: fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Michael_Maier_Atalanta_Fugiens_Embleme_1.jpeg

Figure 15 – Kurt Seligmann, *Mélusine et les Grands Transparents*. 1943, Huile et tempera sur toile, 357 cm x 432 cm, Institut d'art de Chicago, Chicago.

Source : www.artic.edu/aic/collections/artwork/63783

Remerciements

Je tiens tout d'abord à adresser un remerciement spécial à Madame Louise Vigneault pour la rigueur et la justesse de ses interventions, qui m'ont permis de mener à bien ce projet. Je tiens également à remercier de tout cœur mon père et ma mère, pour le soutien qu'ils m'ont apporté dans ce projet. Finalement, je tiens à remercier Pascale Dubé, pour son support et son aide inestimable lors de la réalisation du présent mémoire.

Introduction

L'ésotérologue Antoine Faivre (2002a : 6) définit l'ésotérisme comme « une vision du monde qui veut que l'on n'accède à la compréhension d'un symbole, d'un mythe ou du réel, que par un effort personnel d'élucidation progressive à plusieurs niveaux successifs ». À cet égard, la vision ésotérique du monde se serait autonomisée au début de la Renaissance, en réaction à l'accaparement de la philosophie par les scolastiques. Ainsi, l'ésotérisme n'aurait eu de statut propre qu'en Occident. Des philosophes humanistes, comme Marsile Ficin et Jean Pic de la Mirandole, ont alors rassemblé et commenté une variété de matériaux antiques, avec l'idée de les considérer comme complémentaires. Ces matériaux sont essentiellement liés à des courants religieux hellénistiques (hermétisme, gnosticisme, néo-pythagorisme, stoïcisme) et abrahamiques (kabbale juive, alchimie, chevalerie chrétienne et musulmane). Faivre dénombre six composantes de l'ésotérisme occidental, soit l'analogie universelle, la nature vivante, l'imagination médiatrice, la transmutation, la Tradition primordiale et la régularité d'une transmission initiatique. Précisons que les quatre premières composantes sont intrinsèques, alors que les deux dernières, bien que fréquentes dans la littérature ésotérique, peuvent être considérées comme secondaires (Faivre 2002a : 20). L'alchimie, l'astrologie, la magie et l'arithmosophie sont les quatre disciplines comprises dans le corpus ésotérique tel qu'il se construit à cette époque. Ces disciplines se sont développées au sein de quatre courants principaux : la kabbale chrétienne, la *Naturphilosophie*, la théosophie et le rosicrucisme.

Inspirée principalement des doctrines théosophiques de la fin de l'antiquité (gnose, néo-platonisme et religions à mystères), la théorie alchimique n'a pas beaucoup changé depuis ses origines alexandrines. Ainsi, pour les alchimistes, non seulement la Nature est un être vivant, lié à Dieu à la manière du dualisme sexuel, mais l'humain peut participer à leur réconciliation future. L'alchimie, science de la manipulation des influences spirituelles par une métallurgie sacrée, est à la fois de nature matérielle et spirituelle. Pour reprendre l'expression de l'historien des sciences René Alleau (2008 : 616), il s'agirait d'une « mystique expérimentale », ressemblant, par ces opérations, à une science physico-chimique. Aussi, Alleau souligne le caractère ésotérique de

cette discipline, dont le but est l'élaboration de la Pierre philosophale, par la purification d'une matière première de nature métallique. Celle-ci passe alors par une série d'états merveilleux, grâce à des opérations décrites ou désignées de façon symbolique dans les textes et les images alchimiques. Par conséquent, les manipulations chimiques servent de support à une méditation sur les thèmes théologiques et philosophiques ; principalement la mort, la résurrection, la Genèse et l'Apocalypse. Les combustions, putréfactions et coagulations font prendre à ce corps minéral toutes sortes d'aspects insolites, représentant les étapes de la création divine. Ainsi, l'alchimiste assiste à des éruptions volcaniques, des explosions colorées, qui sont autant de cataclysmes miniatures. L'accession à la Pierre philosophale marque l'accomplissement de l'œuvre alchimique ; elle assure à son possesseur la santé, la richesse par la transmutation des métaux vils en or et le prolongement de la vie terrestre.

L'historien d'art Nicolas Bourriaud, spécialiste de la question alchimique en lien avec l'art, retrouve des traces du mythe de l'alchimie dans la figure de l'artiste moderne, à la suite de Claude Lévi-Strauss (1962 : 33), qui a déjà fait ce rapprochement. Ainsi, il observe que la naissance de l'art moderne s'est produite à l'époque où « le peintre se rapproche de l'imaginaire ascétique de l'alchimiste, chercheur solitaire et grand intellectuel » (Bourriaud 1999 : 42). Depuis la fin du dix-neuvième siècle, une confusion se serait établie entre l'art d'avant-garde, d'une part, le lexique et les objectifs symboliques de l'alchimie, d'autre part. Autrement dit, l'art a été comparé à une quête initiatique ou, pour reprendre l'expression de Bourriaud (1999 : 40), une « ascèse rigoureuse tendue vers une inaccessible perfection ». Ainsi, pour l'artiste moderne, le « dispositif d'existence que représente la pratique artistique » importe davantage que l'objet d'art lui-même. « La modernité, dit-il, commence avec cette relativisation de l'objet d'art dans le processus créatif, qui correspond à l'apparition de l'*oratoire* à côté du laboratoire pictural. » Selon Bourriaud, l'alchimiste et l'artiste moderne divisent donc l'espace mental de leur travail « en deux unités distinctes » (Bourriaud 1999 : 42), correspondant à l'« invention de soi », l'oratoire, et la production artistique, le laboratoire. À notre avis, la théorie de Bourriaud ne s'applique pas à tous les artistes modernes, mais à ceux qui se sont intéressés à l'alchimie et ont eu une activité de théoricien. Bien entendu, Matta et Duchamp entrent dans cette catégorie.

Avant même la fondation du mouvement surréaliste, les noms d'alchimistes et d'ésotéristes se retrouvent dans les publications du groupe dadaïste parisien, réuni autour de la revue *Littérature*. Par exemple, dans une lettre de Jacques Vaché (1919 : 6) à Théodore Fraenkel, rédigée en 1917, il est fait mention d'un dessin représentant Zosime de Panopolis, un alchimiste du quatrième siècle, auteur du traité *Sur l'eau divine*. Dès les premières années du mouvement surréaliste, ses adeptes se sont intéressés à diverses formes d'ésotérisme dans la continuité du projet romantique et symboliste d'exploration de l'invisible. Parmi ces formes d'ésotérisme, c'est l'alchimie qui a davantage retenu leur attention et orienté leur projet collectif. Globalement, les aspects psychiques de l'initiation alchimique, tels que le don de prophétie, la clairvoyance et une certaine sagesse ont davantage interpellé les surréalistes que ses aspects pratiques. Toutefois, les surréalistes, rigoureusement athées et matérialistes, n'ont pas été interpellés par la croyance en la transmission d'une influence spirituelle. En revanche, ils se sont grandement intéressés aux témoignages de bouleversements sensibles et intellectuels, ainsi qu'à l'interprétation des images foisonnantes de certains des plus beaux traités d'alchimie. Ceux-ci décrivent, et très souvent dans le désordre, les différentes étapes du processus de métamorphose d'un corps minéral en Pierre philosophale.

Les peintres et les poètes surréalistes se sont intéressés aux états merveilleux de la matière, telle qu'ils sont décrits dans certains traités alchimiques. Par exemple, le roman *Aurora* de Michel Leiris raconte la quête amoureuse et onirique d'un écrivain anglo-saxon aux instincts meurtriers ; à notre avis, c'est possiblement l'œuvre littéraire surréaliste dans laquelle le thème alchimique prend le plus d'importance. En effet, le personnage principal, qui est aussi le narrateur, trouve un recueil des principales œuvres de l'alchimiste Paracelse¹. Par ailleurs, le long extrait d'un faux traité est intercalé dans le récit. Ce Pseudo-Paracelse commente les matières du Grand Œuvre et certaines des opérations qui y sont associées. Au commencement, la Pierre sort d'un « chaos de

¹ Theophrastus Bombastus von Hohenheim, dit Paracelse (1493-1541), est un médecin, un alchimiste et un écrivain d'origine suisse. Nommé professeur à l'Académie de médecine à Bâle en 1527, il n'y reste pas longtemps, puisque ses projets de réformes déplaisent. Son ésotérisme « de l'imaginaire » (Riffard 1990 : 104) s'exprime notamment par la création de nombreux néologismes.

gaz crus » (Leiris 1946 : 115) et passe par plusieurs transformations que Leiris compare à la traversée d'un « laminoir où s'aiguisent des souffrances ». Cette Passion minérale opère la liaison et la confusion des quatre éléments, en conformité avec les principes de la doctrine alchimique. En raison de la loi des correspondances, la Pierre est « liée aux révolutions des astres » (Leiris 1946 : 119) et le corps humain est identifié à un alambic. Vers la même époque, dans les numéros 9-10 de la *Révolution surréaliste*, Leiris publie un article sur la *Monade hiéroglyphique* de l'alchimiste et mage John Dee. Cette publication est sans contredit un témoignage supplémentaire de son intérêt pour ce domaine de l'ésotérisme.

Dans *Le Revolver à cheveux blancs* de Breton, la rosée revêt un pouvoir de transmutation analogue au Mercure des alchimistes. D'abord, dans « Rideau rideau », le rideau, qui se lève sur une scène où se déroule un ballet, est constitué de rosée et il est « frangé » de sang verdi (Breton 1996a : 133). La vue de ce ballet donne au narrateur la liberté de chasser devant lui les « apparences réelles » et de retrouver les êtres qui lui manquent. Ensuite, dans « Dernière levée » (Breton 1996a : 143-144), le narrateur retrouve tout ce qu'il a perdu, dans les « formes de rosée » des nouvelles importantes que la lettre attendue lui apporte :

Je retrouverai dans ces formes tout ce que j'ai perdu
 Ces lumières qui bercent les choses irréelles
 Ces animaux dont les métamorphoses m'ont fait une raison
 Ces pierres que je croyais lancées pour me dépister moi-même

Notons que, dans les deux poèmes, Breton associe le dissolvant alchimique à la réalisation d'un désir de retrouvailles, en accord avec les principes formulés dans le *Second manifeste du surréalisme*. En effet, l'auteur insiste dans ce texte sur « l'analogie de but » que le surréalisme a en commun, selon lui, avec l'alchimie : « la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante » (Breton 1985 : 124). Parallèlement, les peintres surréalistes parisiens André Masson, Max Ernst et Roberto Matta ont développé un automatisme abstrait, selon lequel les qualités de la matière sont le support d'une poétique des éléments, comme si le spectateur observait une phase du Grand Œuvre par le trou du creuset ou le verre de l'alambic.

Dans certains articles qu'il consacre à des amis artistes, l'auteur du *Surréalisme et la peinture* évoque le rôle de l'alchimie dans la création collective du nouveau mythe surréaliste. En effet, la palette propre à la peinture de Wolfgang Paalen est comparée au plumage de l'oiseau fantastique du roman *Les Noces chimiques de Christian Rosencreutz*, de Johann Valentin Andreae (Breton 2002 : 105). Également, en 1942, lorsqu'il commente les « formations d'un caractère tout nouveau » (Breton 2002 : 179) qui peuplent les œuvres du peintre Yves Tanguy, Breton se réfère à l'élixir de vie et à ses rapports supposés avec l'existence humaine. Enfin, Matta s'est beaucoup intéressé à l'ésotérisme, et plus particulièrement à l'alchimie, sujet de certains échanges avec Breton. La correspondance entre les deux surréalistes témoigne de leur complicité artistique et intellectuelle, axée sur la littérature alchimique et les ouvrages d'Éliphas Lévi. Par exemple, l'ancienne collection de l'auteur d'*Arcane 17* inclut une lettre enthousiaste de Matta (dans Flahutez 2007 : 161) :

Cette lettre est en soufre, [sic] Cher André votre lettre m'a laissé dans l'état du fer au rouge. Vous parlez de choses que j'aime comme je les vois. Inspérence? Xpérience Primitif Hermétique animisme du transparent et finalement le gouvernement du feu. Naturellement, le poète voix [sic] l'ultra-sens et l'infraréal.

Dans un article sur le jeune peintre, rédigé la même année, Breton se base sur les concepts alchimiques du Soufre et du Mercure, pour commenter l'iconographie élémentaire des toiles de sa première période (1938-1943). L'article débute par une longue digression sur les agates gaspésiennes, une occasion pour le poète d'évoquer la conception du Soufre, feu alchimique aussi nommé « sperme universel » (Breton 2002 : 241). Aussi, l'auteur identifie la démarche surréaliste de Matta à la recherche du Mercure des alchimistes : « l'âme de l'eau qui dissout les éléments et "donne le vrai soufre et le vrai feu", au témoignage des occultistes ». Selon Breton, cet intérêt de Matta pour les sciences occultes s'inscrirait dans un projet surréaliste de bouleversement du regard, par la désintégration des aspects visibles de la réalité extérieure.

Matta a été passionné par la littérature alchimique de même que par les écrits de l'occultiste

français Éliphas Lévi². Certains titres de tableaux et de dessins réfèrent à l'imaginaire alchimique, comme *Coagula Solve*, *La Pierre philosophale* et *La rougeur du plomb*. Dans le texte « Les descriptions automatiques », l'artiste évoque les symboles et les expériences alchimiques : « Soleil des sages/ceux qui savent extraire ces rayons/travaillent à sa lumière/les autres tâtonnent dans la nuit » (Matta 1987 : 135). En exergue de ce texte, il mentionne quelques éléments associés au *Grand verre*, comme le « métal émancipé », aux résonances ésotériques manifestes. L'historienne d'art Romy Golan (1985 : 38) étudie six huiles sur toile de 1941-1943, qu'elle regroupe sous le nom de « Suite duchampienne » : *Locus Solus*, *Ici, Monsieur le Feu, mangez !*, *Les Célibataires*, *vingt ans plus tard*, *Membranes de l'espace*, *Composition en magenta* et *Années de peur*. En effet, elle observe que les toiles de cette période se rapportent toutes à des parties différentes du *Grand verre*, sans toutefois analyser le cas de *Ici, Monsieur le Feu, mangez !*. Elle se réfère à l'alchimie pour expliquer l'iconographie des *Célibataires*, *vingt ans plus tard*; ainsi, les Pistons de courant d'air et les Célibataires y seraient devenus des alambics, qui chauffent la matière première (Golan 1985 : 39). Cette dernière passerait dans les différents récipients, afin d'être transformée en une Pierre philosophale, que Golan identifie à la forme ronde qui flotte à la droite de la composition. À la différence de cette auteure, nous ne pensons pas que les Pistons de courant d'air, surfaces planes ou trouées dans l'espace, puissent représenter des récipients comme des alambics. Nous soulevons plutôt l'hypothèse que l'analyse de ces figures, à partir des notes de Duchamp, pourrait permettre de comprendre le rôle qu'elles jouent dans l'œuvre de Matta.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Duchamp et Matta sont voisins de quartier et partagent un intérêt profond envers certains aspects de l'ésotérisme. À ce sujet, Martica Sawin (1995 : 320) observe que certains thèmes du *Grand verre* coïncident avec les sujets qui les rapprochent alors, c'est-à-dire l'alchimie, l'érotisme et la morphologie. Elle décrit le mouvement ascendant et descendant des leviers et des Pistons de courant d'air dans *Les Célibataires*, *vingt ans plus tard*,

² Éliphas Lévi (1810-1875), de son vrai nom Alphonse-Louis Constant, est un abbé catholique, puis devient un militant socialiste. Il milite notamment auprès de la première théoricienne de la lutte des classes, l'écrivaine Flora Tristan. Il est emprisonné en raison de ses activités politiques et, suite à sa libération, il change de nom et commence à se consacrer entièrement à l'occultisme et à son enseignement. Les deux ouvrages cités tant par Matta que par Breton sont *Dogmes et rituels de la haute magie* et *Histoire de la magie*, qui font partie d'une trilogie consacrée aux sciences occultes. Pour Lévi (2000: 39, 133, 144, 586), l'alchimie est une des branches de la haute magie, qui comprendrait également la kabbale, la franc-maçonnerie et l'astrologie.

de même que le mouvement rotatif de formes assimilables à des pierres philosophales. Selon elle, la couleur lumineuse et opalescente, utilisée par le peintre pour représenter les objets, évoque des « substances transformées par la chaleur » (Golan 1995 : 321). Le thème du feu alchimique se retrouve également dans la petite flamme cramoisie, placée à la base de chaque Célibataire, que Sawin identifie à des alambics. Selon les historiennes d'art Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 23), les formes linéaires dans *Les Célibataires, vingt ans plus tard* suggèrent des machines labyrinthiques, auxquelles elles attribuent la fonction de transformer la matière en verre. Enfin, selon Fabrice Flahutez (2007 : 161), les « corpuscules sphériques qui semblent en lévitation dans un monde interstellaire », dans les tableaux new-yorkais de Matta, renvoient au principe ésotérique de non-contradiction. Ce principe suppose des correspondances qui uniraient entre elles les différents éléments de la nature et contredit le dualisme des catégories conceptuelles prônées par la raison instrumentale. De plus, les oppositions entre le haut et le bas, le lourd et le léger, le grand et le petit, seraient toutes niées par la représentation d'un espace ambigu. Autrement dit, la superposition de deux systèmes de perspective, linéaire et atmosphérique, suggère un espace impossible où les distinctions entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, sont abolies.

Les Célibataires, vingt ans plus tard (fig. 1), de Roberto Matta, est une huile sur toile, mesurant 96.5 cm x 127 cm, réalisée en 1943 et qui se trouve maintenant au Musée d'art de Philadelphie. Dans ce paysage cosmique, l'espace s'organise autour de grilles linéaires dessinées par-dessus des taches de peinture à l'huile, qui sont posées à l'aide d'une éponge. Au centre et sur la droite de la composition, des cercles concentriques viennent creuser des trouées dans l'espace de la représentation. Cette façon de représenter l'espace est caractéristique de la production picturale de Matta, réalisée durant la période d'exil américain du groupe surréaliste parisien. En fait, cette toile est un hommage au *Grand verre* de Marcel Duchamp (fig. 2), avec qui Matta est alors régulièrement en contact et avec qui il participe aux activités du mouvement surréaliste. Le *Grand verre* est une peinture sur verre laissée inachevée en 1923, représentant une machinerie érotique par laquelle la Mariée, en haut, et les neuf Célibataires, en bas, se communiquent entre eux leurs désirs sexuels (Duchamp 1975 : 58-59). Dans *Les Célibataires, vingt ans plus tard*,

Matta réinterprète certains éléments de l'iconographie propre au *Grand verre*, soit la Mariée, les Célibataires, les Témoins oculistes et les Pistons de courant d'air. L'artiste fait tourbillonner les Pistons de courant d'air dans l'espace de la composition, autour de l'ensemble formé par la Mariée et les Célibataires. En outre, les formes représentées dans ce tableau rappellent des matières transformées par l'alchimie, discipline à laquelle Matta, Duchamp et Breton s'intéressent alors beaucoup.

Dans *Les Célibataires, vingt ans plus tard*, Matta associe les figures du *Grand verre* de Duchamp aux états alchimiques de la matière. Ce geste suscite des interrogations sur la place de l'alchimie dans la production de Matta, de Duchamp et des autres membres du groupe surréaliste en exil. Dans ce mémoire, nous examinerons la fonction de la réappropriation de l'iconographie duchampienne dans *Les Célibataires*, de Roberto Matta. Selon notre hypothèse, l'association de l'alchimie et de l'iconographie duchampienne dans la peinture de Matta s'inscrirait dans le contexte de la création d'un mythe surréaliste par ses camarades en exil. Les objectifs visés par ce travail sont l'examen du contexte historique, l'analyse iconographique des *Célibataires* et la définition du projet surréaliste. Il nous semble qu'une méthode axée sur le concept d'influence convienne à l'analyse des *Célibataires, vingt ans plus tard*. Sans doute, elle va nous permettre d'identifier les motifs figuratifs de cette toile et de replacer les choix esthétiques de l'artiste dans leur contexte historique. Par ailleurs, Nancy Miller (1982 : 20) observe, à juste titre, que l'art de Matta est basé principalement sur la métaphore. Par conséquent, nous sommes allés chercher nos opérateurs théoriques du côté de certains théoriciens de la métaphore, du symbole et de la pensée analogique, soit René Alleau, Gilbert Durand et Paul Ricœur. D'abord, René Alleau, un ancien élève de Gaston Bachelard à la Sorbonne, est un spécialiste de la symbolique. Ses travaux scientifiques, fort rares, incluent les ouvrages *De la nature des symboles* et *La science des symboles*, ainsi qu'un article sur l'alchimie, publié dans l'*Encyclopedia universalis*. En 1958, l'auteur de *La nature des symboles* définit l'analogie comme un raisonnement qui infère une ressemblance, ou une similitude (Alleau 2006 : 71). L'inférence analogique opérée par le symbole fait le lien entre le connu et l'inconnu, l'humain et le spirituel, ou, à tout le moins, rappelle ce lien (Alleau 2006 : 30, 40). Au sujet de la similitude, Alleau cite un passage d'Harald Hoffding (dans

Alleau 1976 : 83), dans lequel cet auteur explique que celle-ci « n'est pas fondée sur des propriétés particulières ou sur des parties » des objets comparés. Au contraire, la similitude est fondée sur les « rapports réciproques entre ces propriétés ou ces parties ». Publié en 1960, l'ouvrage *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand, est une thèse dirigée par Étienne Souriau. À la suite des travaux de Gaston Bachelard, Paul Ricœur et René Alleau, Durand tente de réaliser une synthèse de la philosophie et de l'anthropologie. Dans cet esprit, il reprend le concept d'archétype, emprunté à la psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung³. L'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* définit les archétypes comme les images générales sur lesquelles repose la pensée (Durand 1963 : 20). En fait, il élabore une sémantique des images, par l'étude et la définition des archétypes « fondamentaux » de l'imagination humaine (Durand 1963 : 22). La sémantique des images, développée par Durand (1963 : 29), est une classification de ces archétypes, ou symboles, sous différentes catégories motivantes, associées aux « comportements élémentaires du psychisme humain ». Dans le même ordre d'idées, l'auteur crée une classification des grands symboles de l'imagination, lesquels sont conçus comme différents développements d'un même thème archétypal (Durand 1963 : 23, 34). Quinze ans plus tard, Paul Ricœur (1975 : 143) définit la métaphore littéraire comme un changement de sens, c'est-à-dire que le sens est transféré du premier au second terme. De ce fait, la métaphore crée une « nouvelle pertinence sémantique » qui se caractérise à la fois par la tension et par le travail de la ressemblance (Ricœur 1975 : 10). Ainsi, le fondement de la métaphore repose sur une ressemblance entre les deux termes, ou alors il résulte d'une « attitude commune » à ceux-ci (Ricœur 1975 : 107). De plus, le phénomène de transgression catégorielle se manifeste dans la « métaphore par analogie », qui est une identité, ou une similitude, entre deux rapports (Ricœur 1975 : 34) ». L'année suivante, dans *La science des symboles*, Alleau (1976 : 87) définit l'analogie comme une relation métaphorique entre le signifiant et le signifié, fondée sur une « concordance des fonctions ». Par ailleurs, il souligne le rôle fondamental du raisonnement par analogie dans les processus de la pensée mythique, notamment dans les sociétés situées à la périphérie du monde occidental (Alleau 1976 : 85-86).

³ Durand réfère à l'ouvrage *Les types psychologiques* (1921), du psychologue suisse.

Notre recherche s'appuie sur une lecture de sources primaires, comme les quelques textes théoriques de Matta, de même que les textes alchimiques lus par les surréalistes. À ce sujet, le volume des *Cahiers de l'Herne*, consacré à André Breton, reproduit une liste des ouvrages alchimiques contenus dans la bibliothèque du poète en 1939 (Bonnet et Hubert 1998 : 135-137). Ces cinq ouvrages, en plus de l'incontournable Nicolas Flamel et d'*Atalante fugitive*, de Michael Maier, forment le corpus alchimique sur lequel s'appuiera notre analyse iconologique des *Célibataires, vingt ans plus tard*. À cette liste, ajoutons les ouvrages d'Alfred Jarry et de Raymond Roussel, écrivains *alchimisants* qui ont marqué l'œuvre de Matta. Les écrits et les entrevues de Duchamp au sujet du *Grand verre* seront également interrogés comme sources de références iconographiques du jeune peintre. D'abord, nous aborderons les relations que ce dernier a entretenues avec le mouvement surréaliste, Duchamp et la scène artistique new-yorkaise. Puis, nous analyserons *Les Célibataires, vingt ans plus tard* d'après l'iconographie duchampienne, l'alchimie et l'automatisme gestuel. Ensuite, nous tenterons de résumer les thèmes principaux de la théorie artistique de Matta, soit la fonction métaphorique de la représentation spatiale, la figuration élémentaire et le développement des facultés de clairvoyance. Pour finir, nous tenterons de déterminer comment *Les Célibataires, vingt ans plus tard* rejoint ces éléments centraux du mythe surréaliste : la référence alchimique, l'invention des Grands Transparents et le recours à l'utopie.

Chapitre I : Contexte historique

1.1 Roberto Matta et le mouvement surréaliste

Matta étudie d'abord le dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Santiago, au Chili, avec le peintre cubiste Hernan Gazmuri, un ancien disciple de Fernand Léger. C'est ainsi que les premiers dessins connus de Matta, *Chair malade* (1932-1933) et *Le clown* (1934), sont des scènes de facture cubiste. Sa période cubiste, peu étudiée, semble durer de 1932 à 1936. Par ailleurs, nous verrons que le jeune artiste introduit la grille linéaire d'inspiration cubiste, dans ses toiles de 1941-1944. Au Chili, le *Grupo Montparnasse*, actif de 1923 à 1930, est un collectif d'artistes subventionnés par l'État, visant à permettre aux artistes d'aller étudier l'art moderne à Paris. D'ailleurs, certains anciens membres du *Grupo Montparnasse* ont abordé le style cubiste, notamment Manuel Ortiz de Zárate, Inés Puyo et Luis Vargas Rosas. Vers 1930-1932, Matta connaît certainement la production de ces artistes. Pendant ses études, il reçoit le premier prix pour une nature-morte, dans un concours organisé par le musée des Beaux-Arts (Carter 1997 : 5). En 1932, le jeune artiste obtient son doctorat d'architecture à l'Université catholique de Santiago, après la présentation de son projet de *Ligue des religions* (Bozo 1985 : 265). Cet ensemble de 148 édifices est situé sur l'Île Éléphant, une île montagneuse de l'océan Austral, au nord-ouest de l'Antarctique. Sur un plan, Matta projette 147 dessins de nus féminins dans diverses postures, qui représentent autant de courants religieux. Le dernier bâtiment est un lieu de rencontre interconfessionnelle. La *Ligue des religions* cause un certain scandale, parce que la bonne société catholique de l'époque n'apprécie certainement pas le mélange de la sexualité et du religieux. Par ailleurs, Matta abordera le thème de l'érotisme sacré dans certaines œuvres graphiques et picturales de sa période new-yorkaise.

Après ses études, le jeune architecte, suivant l'exemple de ses parents, démarre une entreprise de décoration intérieure qui devient rapidement lucrative (Bozo 1985 : 265). Cependant, il l'abandonne après quelques mois et, en 1933, il quitte son pays natal, dans le but de s'éloigner du milieu familial et de rencontrer d'autres architectes (Bozo 1985 : 265). À ce propos, Dominique

Bozo et les autres spécialistes de Matta fournissent très peu de précisions sur les motivations du jeune artiste. S'embarquant alors comme marin dans un bateau en partance vers l'Europe, il n'a pas ainsi à se soucier des frais du voyage. À Paris, il est engagé dans le cabinet de l'architecte fonctionnaliste Le Corbusier, pour réaliser certains dessins de la *Cité radieuse*, un projet urbanistique basé sur le concept d'unité d'habitation. Ce travail, qu'il occupe de 1934 à 1937, lui laisse la liberté de voyager en Espagne, en URSS, en Angleterre et en Suède, notamment pour étudier et travailler auprès d'architectes et de designers (Bozo 1985 : 265-266). À Madrid, chez sa tante, il rencontre les poètes Pablo Neruda et Federico Garcia Lorca (Carter 1997 : 7). Ce dernier lui remet un mot d'introduction à l'intention de Salvador Dali, sur le dos de la couverture de son recueil *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, pour inciter à la rencontre des deux artistes (Matta 1987 : 15). Ensuite, à Moscou, Matta est engagé par l'État soviétique en tant que dessinateur d'architecture et conçoit des fenêtres pour les maisons de travailleurs. À Stockholm, Matta rencontre l'architecte et designer Alvar Aalto, lui aussi rattaché au courant fonctionnaliste. Il est dans cette ville lorsqu'il apprend l'assassinat du jeune poète Garcia Lorca par la Phalange espagnole, pendant que la guerre civile fait rage dans la péninsule ibérique. Sous le choc, il rédige le scénario du film *La Terre est un homme*, où se retrouvent plusieurs des thèmes qui traverseront toute son œuvre graphique et picturale, notamment le rêve, la violence, l'érotisme et les éléments de la nature.

De retour à Paris, Matta réalise ses premiers dessins au crayon de bois, inspirés par les planches de botanique et la découverte de l'œuvre de Marcel Duchamp⁴ (Dartnall et Smith 2001 : 12). Ces dessins représentent principalement des motifs floraux et astraux, parfois reliés par des formes linéaires. Dans ces essais, comme *Horoscope* (1937) et *Le Forçat de la lumière, soleil jusqu'aux racines* (1937, figure 3), l'artiste aborde le thème des rapports occultes entre le microcosme et le macrocosme. En effet, le rapprochement morphologique de la fleur et de l'étoile évoque la doctrine ésotérique des correspondances, c'est-à-dire le système d'analogies qui relie les différents éléments de l'univers (Faivre 2002a : 15). Peu de temps après son retour à Paris, dans une pension de famille, Matta fait la connaissance du jeune peintre Gordon Onslow-Ford, qui l'encourage à

⁴ L'incidence de celle-ci sur la production de Matta sera examinée dans le prochain chapitre.

continuer et à montrer son travail (Bozo 1985 : 267). Par l'entremise de Dali, Matta rencontre l'auteur de *L'Amour fou*, qui lui achète trois dessins et l'invite à participer aux réunions surréalistes (Flahutez 2007 : 131). Ces réunions se tiennent alors au café Les Deux Magots et rassemblent des écrivains comme André Breton, Paul Éluard et Marcelle Ferry, ainsi que des artistes comme Estban Francés, Yves Tanguy et Alberto Giacometti. Les surréalistes parisiens préparent alors l'Exposition internationale du surréalisme et pratiquent certains jeux comme le « cadavre exquis » et l'écriture automatique. Suivant le conseil et les analyses des surréalistes, Matta abandonne son emploi auprès du Corbusier et prend ses distances avec l'idéologie prônée par ce dernier (Bozo 1985 : 267). En fait, le surréalisme donne au jeune artiste l'accès à une culture visuelle, littéraire et idéologique qui exerce une influence profonde sur tout son œuvre.

À l'été 1938, Matta, son épouse et quelques autres surréalistes sont invités par Onslow-Ford à passer les vacances à la Pointe de Trévignan, en Bretagne. Cette période est décisive pour l'évolution artistique de Matta, puisqu'il peint alors ses premiers tableaux à l'huile, encouragé par Onslow-Ford qui partage avec lui ses toiles et ses pigments (Dartnall et Smith 2001 : 12). Les deux jeunes artistes lisent alors le *Tertium Organum* de l'occultiste Piotr D. Ouspenski, un disciple du mage Georges Gurdjieff, et tentent d'explorer plastiquement ses pensées. Celles-ci portent sur le caractère limité des perceptions sensorielles, la caducité de la géométrie tridimensionnelle et l'existence d'entités à une, deux, trois et quatre dimensions (Ford 1985 : 28). Matta traduit ces idées par la superposition de taches transparentes qui suggèrent la métamorphose des formes fluides. Il nomme *Inscapes* et aussi *Morphologies psychologiques* ses peintures semi-abstraites réalisées entre 1938 et 1944, qu'il définit dans une courte note comme des « équivalences visuelles aux divers états de conscience » (Matta 1987 : 72). Autrement dit, il commence à élaborer les principes de sa théorie artistique, notamment la fonction métaphorique de la représentation spatiale et le développement des facultés de clairvoyance. À l'automne 1938, le jeune peintre est invité par Breton à développer sa pensée artistique plus précisément. Il rédige alors « Morphologie psychologique », le manifeste de sa première période surréaliste⁵, dans

⁵ La même année, il publie également un texte sur l'architecture surréaliste, dans le onzième numéro de la revue d'art *Minotaure*.

lequel il définit sa peinture comme la représentation graphique des transformations successives d'une entité dont la forme s'adapte continuellement à son environnement immédiat (Matta 1987 : 70). Il y donne un aperçu de la signification symbolique de certaines formes semi-abstraites qui peuplent ses toiles. Ainsi, les nappes de peinture semi-liquides créent un espace fantastique, ou, pour reprendre les mots de l'artiste, un « milieu géodésique psychologique ». Cet espace est comparé à une « vraie gélatine de lait taché de sang en précipité périodique » (Matta 1987 : 70). Bref, le vocabulaire de l'artiste réfère aux éléments de la nature et aux fluides humains. La perspective atmosphérique des toiles réalisées pendant la période new-yorkaise de l'artiste est creusée dans cette même *gélatine*. Comme nous le verrons, cet élément prend alors des connotations alchimiques nouvelles, sous l'influence d'André Breton, de Marcel Duchamp et d'Éliphas Levi.

Lorsque la Deuxième Guerre est déclarée, Duchamp incite Matta à fuir en Amérique. La vie du jeune peintre est alors en danger et il n'a pas le choix de quitter l'Europe, parce qu'il a signé des tracts antinazis. Ainsi, Matta est l'un des premiers surréalistes à fuir en Amérique, avec le peintre Kurt Seligmann : en effet, ils arrivent à New York en novembre 1939. Sur le même bateau se trouvent le plasticien Laszlo Moholy-Nagy et l'architecte Walter Gropius, avec qui le jeune Chilien avait eu l'occasion de travailler à Londres, dans la firme Isokon. Aussi, Matta voyage avec le peintre abstrait Piet Mondrian, qui participe par la suite à certaines activités des surréalistes en exil⁶. Dans les cafés de Greenwich Village, Matta recommence à participer régulièrement aux réunions surréalistes, en compagnie des peintres Kay Sage et Wolfgang Paalen, du cinéaste Luis Buñuel, du photographe David Hare et de son épouse. Peu à peu, une communauté surréaliste se reforme en Amérique : Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson, Gordon Onslow-Ford, Marcel Duchamp et les autres membres du groupe parisien en exil sont rejoints par les critiques Nicolas Calas et Abel Hare, le peintre Robert Motherwell et le poète William Carlos William. Ils sont tous à New York afin de participer à la vie artistique et intellectuelle de cette grande métropole. Breton, pour sa part, quitte la France en 1941 et, arrivé à New York, il est temporairement engagé à titre de conseiller artistique par la riche

⁶ Il participe notamment à l'exposition *First Papers of Surrealism*.

collectionneuse Peggy Guggenheim, avant de devenir annonceur pour *La Voix de l'Amérique*. Des individus n'appartenant pas au mouvement surréaliste participent néanmoins aux réunions new-yorkaises, notamment les écrivains Denis de Rougemont et Saint-Exupéry, le peintre Marc Chagall et le sculpteur Ossip Zadkine⁷. Les rapports entre l'écrivain personneliste Denis de Rougemont et les surréalistes peuvent surprendre : Breton (1973a : 98, 100) le cite à deux reprises dans « Situation du surréalisme entre les deux guerres ». Pendant la guerre, Rougemont participe aux numéros 2-3 de *VVV*⁸, en plus de faire décorer la vitrine de la librairie Brentano par Duchamp et Kurt Seligmann, à l'occasion de la publication de son essai *La Part du diable*, en 1942. Une entrevue de Duchamp par Rougemont est publiée en 1968, dans la revue *Preuves*⁹. En 1946, un dessin de Matta, représentant un paysage cosmique composé de cinq séries de cercles concentriques, illustre les *Lettres sur la bombe atomique*. Ces motifs rappellent les diagrammes qui parcourent l'espace de la composition dans *Les Célibataires* de Matta.

Durant l'année 1943, des tensions importantes traversent le groupe surréaliste en exil à New York; les peintres Kurt Seligmann et André Masson en sont exclus, Breton et la peintre Jacqueline Lamba se séparent. Pour sa part, Matta rompt avec sa femme Anne après la naissance de leurs jumeaux et semble s'éloigner de Breton. Ainsi, dans une lettre du 28 février 1943 au jeune poète Charles Duit, il dénonce « toutes les fautes de goût, les vieux dogmes et les vieux rituels » qui ont, selon lui, sclérosé l'activité surréaliste (Matta 1987 : 157). À cette époque, le jeune peintre fréquente Marcel Duchamp, l'architecte Frederick John Kiesler et Wolfgang Paalen. Ce dernier, comme Matta, s'intéresse à la physique moderne et tente de transposer dans sa production certaines découvertes scientifiques récentes. Pour ce qui est de Kiesler, sa complicité avec Matta semble relever de leur commune formation d'architecte. Au Mexique, le mouvement surréaliste est animé par le poète Benjamin Péret et les peintres Remedios Varo, Leonora Carrington, Esteban Francés, Alice Rahon et Wolfgang Paalen. Par ailleurs, certains d'entre eux participent également à la revue *Dyn*, animée par ce dernier. Cette revue marque ses distances avec le

⁷ Selon Robert Lebel, la plupart de ces nouveaux venus, étrangers au mouvement, auraient plutôt fait figure d'auditeurs (Lebel 1991 : 45).

⁸ Dans ce numéro de la revue *VVV*, Denis de Rougemont publie deux textes, soit « Angérosse » et « La Gloire ».

⁹ « Interview with D. de Rougemont: "Marcel Duchamp mine de rien" [Lake George, New York, 3-9 August 1945] », *Preuves*, Paris, N° 204, février 1968: 43-47.

mouvement surréaliste et la dialectique marxiste, notamment avec la publication du manifeste « Farewell au surréalisme », de Paalen. Toutefois, Matta ne participe pas à la revue de son ami Paalen et demeure, malgré tout, attaché aux activités du surréalisme new-yorkais.

De 1940 à 1944, Matta participe à plusieurs expositions chez les principaux galeristes new-yorkais intéressés au surréalisme, soit la *Julien Lévy Gallery*, la *Pierre Matisse Gallery* et *Art of this Century*. De plus, ses œuvres sont présentées lors des grandes expositions surréalistes de Mexico et de Londres, preuve de son attachement au mouvement surréaliste international et non seulement au groupe de Paris. Lors de l'événement *Artists in Exile*, organisé en mars 1942, le peintre surréaliste expose sa toile *Initiation (naissance d'un extrême)*, (1941), dont le titre évoque le caractère ésotérique de sa démarche. En effet, cette toile représente le processus initiatique, que certains spécialistes comparent à une seconde naissance¹⁰, sous la forme d'une route qui s'enfonce dans l'inconnu. Le mois suivant, Pierre Matisse offre au peintre chilien sa première exposition personnelle, dont le catalogue reproduit une longue citation d'un livre d'Alfred Jarry consacré à la pataphysique¹¹. Cette discipline à la fois poétique et humoristique, relevant du symbolisme littéraire, revêt une grande importance dans l'œuvre de Matta et de ses amis Onslow-Ford et Duchamp. Par la suite, à l'occasion de l'ouverture de la galerie *Art of this Century*, le jeune peintre expose une toile et publie un texte dans le catalogue d'exposition. Le titre de l'œuvre exposée, *Roches profondes* (1942), évoque certainement la croyance alchimique dans la vie souterraine des minéraux. Selon cette croyance, les métaux croissent sous terre sous l'influence des astres dispensée par l'intermédiaire d'un feu invisible qui parcourt la nature entière (Hutin 2005 : 75-76). De plus, le jeune surréaliste publie une prose poétique dans laquelle il ébauche une théorie de l'art et prophétise la fin de la peinture et même de l'emprise de l'humain sur la terre : « [...] Plus de peinture mais à la place du châssis, un planétarium rond, un planétarium de l'imagination ou de l'esprit ou un kaléidoscope de la vie quotidienne, jusqu'à ce qu'un nouvel animal réussisse à dominer cette planète [...] » (Matta, dans Bozo 1985 : 274) ». Aussi, l'article de Breton (2002 : 110), « Genèses et perspectives artistiques du surréalisme », mentionne l'apport

¹⁰ Faivre 1986; Riffard 2001 : 815; Vieillard-Baron 2001 : 861; 16; Alleau 2008 : 619.

¹¹ Alfred Jarry. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1980.

pictural de Matta au mouvement surréaliste et son renouvellement de l'automatisme. De fait, l'invention des *Morphologies psychologiques* et les thèmes abordés par Matta apportent au surréalisme une nouvelle orientation.

En 1942, Breton et Ernst fondent *VVV*, la première revue de leur groupe depuis l'interruption du *Surréalisme au service de la révolution*, huit années plus tôt. Dans la continuité de *Minotaure* et *Documents*, la revue était ouverte à certaines disciplines scientifiques et les quatre numéros accueillent des collaborateurs étrangers au mouvement comme les anthropologues Alfred Métraux et Claude Lévi-Strauss. Dans le premier numéro, la « Déclaration VVV », de Breton, réitère le projet surréaliste de création d'un mythe collectif. Du même auteur, les *Prolégomènes pour un troisième manifeste du surréalisme, ou non* est doublement illustré par Matta : un ready-made intitulé *La guerre et récréation* (1942), de même qu'un dessin des *Grands Transparents* (1942). Ces œuvres témoignent de l'apport du jeune peintre au projet surréaliste de création d'un nouveau mythe. Les numéros deux et trois, intitulés *Almanac VVV for 1943*, comprennent « Le château étoilé », une collaboration artistique et littéraire entre Duits et Matta, inspirée par le tarot et la physique moderne. Ce jeu surréaliste est l'expression de la complicité entre les deux artistes, qui s'intéressent tous deux au phénomène de clairvoyance. Dans ce même numéro, Breton publie « Mot à mante », un poème écrit en hommage à Matta, à côté de la reproduction de *L'Année 44*, un tableau de ce dernier. Les mots-valises du poète sont associés à des totems et à des talismans : « [...] Voici le vitrier sur le volet/Dans la langue totémique Mattatoucantharide/Mattalismancenilier [...] » (Breton 1996b : 61). La comparaison entre le jeune peintre et le vitrier pourrait évoquer son intérêt pour le *Grand verre*, tandis que son association avec des thèmes autochtones avait déjà été faite par Breton en 1938. Effectivement, le peintre illustre le manuscrit de « Cours-Les Toutes », un poème dont le personnage principal est un chef autochtone d'Oklahoma. Enfin, la dernière publication surréaliste à laquelle Matta participe à New York, *La Parole est à Péret*, est un livre collectif réalisé avec Duchamp, Breton, Ernst et Duits. Elle comprend un texte d'introduction des éditeurs, suivi d'un texte de Péret sur la mythologie précolombienne d'Amérique latine. Les dix-huit signataires du texte d'introduction proviennent de neuf pays différents. Le dessin de Matta reproduit dans ce livre représente des

formes rectangulaires tournoyant dans le vide cosmique, motif dont la structure fait penser aux *Célibataires*, vingt ans plus tard.

La participation assidue de Matta aux activités des surréalistes à New York montre bien l'importance de son apport intellectuel et artistique à leur mouvement, dont rend compte Breton dans l'article, mentionné précédemment, qu'il consacre au jeune peintre en 1944. Dans ce texte, Breton observe que, dans les toiles réalisées entre 1938 et 1943, l'artiste a renouvelé la représentation spatiale en peinture. De fait, la superposition de deux systèmes de perspectives, linéaires et atmosphériques, suggère un espace pictural irrationnel et ambigu. Toutefois, Breton ne mentionne pas l'influence décisive du *Grand verre* sur le développement de cette technique picturale. Le « nouvel espace », rompant délibérément avec « l'ancien », auquel Matta convie le spectateur serait peuplé de corps à la fois ouverts et complexes (Breton 2002 : 243). Une telle esthétique relèverait d'une vision du monde que Breton (2002 : 241) qualifie d'« animisme total », c'est-à-dire que la nature représentée par l'artiste est vivante et qu'une même force circule à travers tous les éléments. Par ailleurs, l'auteur observe que la production de Matta trouverait appui au sein de différentes disciplines scientifiques, telles que l'astronomie, l'histologie et la physique moléculaire. Bref, on peut affirmer que les *Morphologies psychologiques* ont transformé la pratique de l'automatisme gestuel dans la peinture surréaliste.

Selon Dominique Bozo (1985 : 5), Matta aurait réalisé la synthèse de tout ce qui constituait le surréalisme en peinture, tant sur le plan formel qu'iconographique. À cet effet, la représentation spatiale serait principalement influencée par Joan Miró et Yves Tanguy, tandis que les thèmes et les objets proviendraient non seulement de Duchamp, mais aussi d'Alberto Giacometti. Selon nous, cette observation semble tout à fait juste. Premièrement, dans le système de formes développé par Miró, les taches de pigments purs suscitent des formes organiques et élémentaires, suspendues dans un espace onirique. Les taches de couleurs vives dans les premières *Morphologies psychologiques* de Matta (1938-1939) évoquent le vocabulaire formel du peintre espagnol. Deuxièmement, l'absence de ligne d'horizon, dans les plages brumeuses et les paysages sous-marins peints par Tanguy à partir de 1932, suscitent une représentation spatiale imprécise

(Le Bihan 2001 : 56). À ce propos, René Le Bihan (2001 : 34, 82) note l'équilibre de « forces contradictoires » dans certains tableaux du peintre, notamment le terrestre et le cosmique, l'opaque et le transparent, le mobile et le figé. Ces mêmes forces se retrouvent en opposition dans la production new-yorkaise de Matta. Par exemple, dans *Les Célibataires* (fig. 1), le ciel et le sol échangent leurs qualités respectives. Troisièmement, les créatures mécaniques et le schématisme pseudo-scientifique des toiles de la période 1941-1944 dénotent l'influence de la production proto-dadaïste de Duchamp. Quatrièmement, les signes génitaux dans les sculptures de Giacometti expriment un contenu mythologique, influencé par l'art océanien et cycladique. Les formes acérées dans certaines huiles de Matta rappellent les scènes de « confrontations cruelles » (Hohl 1974 : F 15) représentées par le sculpteur d'origine suisse. D'ailleurs, à l'époque de son exil, le jeune peintre possédait plusieurs sculptures de Giacometti, dont un plâtre de *L'Objet invisible*. En 1943, il a réalisé une photographie montrant son fils, Gordon Matta-Clark, à côté de cette œuvre. Selon nous, la présence de *L'objet invisible* à côté du nouveau-né semble représenter l'absence de la mère et le divorce des parents, ce qui rejoint le thème des *Célibataires*. Pour leur part, Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 13) notent l'influence prépondérante de l'« abstraction biomorphique » de Tanguy, à la différence de Romy Golan (1985 : 38-39) qui insiste davantage sur celle de Miró et surtout, celle de Duchamp. Au-delà des analogies formelles entre les toiles de Matta et celles de Miró, de Tanguy et de Giacometti, les parallèles entre la production de ces artistes reposent sur certains fondements idéologiques du surréalisme. Notamment, les quatre artistes ont associé le thème surréaliste de l'inconscient à ceux du mythe, ou du symbolisme sexuel. L'usage de ces thématiques repose sur le projet surréaliste d'une révolution de la pensée, de l'expression et des mœurs. Par exemple, la superposition des formes fluides dans les *Morphologies psychologiques* de Matta représente la métamorphose des éléments de la nature et des fluides humains. À coup sûr, ces figures évoquent le thème de l'érotisme sacré, de même que celui des rapports occultes entre le microcosme et le macrocosme. À la lumière de ces données, nous allons maintenant examiner les liens artistiques et personnels entre Duchamp et Matta, de 1938 à 1946.

1.2 La collaboration entre Roberto Matta et Marcel Duchamp

Avant d'aborder la question de la collaboration entre Matta et Duchamp, il convient de faire un bref historique des rapports que ce dernier a entretenus avec les surréalistes parisiens. En 1919, l'inventeur du ready-made se rapproche des dadaïstes parisiens animant la revue *Littérature*, à laquelle il participe à quelques reprises. Ce groupe de jeunes poètes, comme André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, et d'artistes, comme Max Ernst et Man Ray, forment le noyau du futur groupe surréaliste parisien. Cependant, Duchamp ne participe pas aux activités qui marquent la naissance du surréalisme et son nom n'apparaît que très peu dans la *Révolution surréaliste*, la première revue du groupe de Paris. Dans les années trente, les surréalistes mènent collectivement des expériences avec les objets, c'est-à-dire qu'ils fabriquent des objets oniriques et symboliques, notamment *Le déjeuner en fourrure* (1936), de Meret Oppenheim. À la faveur de ces expériences collectives, Breton reconnaît Duchamp comme un précurseur et il s'intéresse également au *Grand verre*. Ainsi, en 1933, quelques notes inédites de Duchamp sont publiées dans le cinquième numéro du *Surréalisme au service de la révolution*. Cette publication marque le début de sa participation aux activités surréalistes, qui s'est poursuivie jusque dans les années soixante. En décembre 1934, dans le sixième numéro de la revue *Minotaure*, une revue d'art ouverte au surréalisme, Breton consacre un long article à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Cette peinture, avec laquelle il n'est jamais entré en contact physiquement, lui apparaît néanmoins comme une « entreprise gigantesque » (Breton 2002 : 123). L'auteur de « Phare de “la Mariée” » n'a probablement vu que les photographies et les croquis du *Grand verre*, récemment publiés dans la *Boîte verte*. De plus, Breton (2002 : 129) estime que les notes reproduites dans ce livre-objet font entrer le spectateur dans le détail de cette peinture et jettent sur elle d'« inappréciables lueurs ». Il voit dans le *Grand verre* une des œuvres d'art les plus marquantes du vingtième siècle; « [a]ucune œuvre d'art comme *La Mariée mise à nu*, note-t-il, ne me paraît jusqu'à ce jour avoir fait si équitablement la part du rationnel et de l'irrationnel » (Breton 2002 : 135). L'auteur de « Phare de “La Mariée” » observe que les éléments physiologiques qui ont présidé à l'élaboration du *Grand verre* se rapportent à une mécanisation de la sexualité (Breton 2002 : 129). Par exemple, chaque éclaboussure du Gaz d'éclairage, en provenance des neuf Célibataires, fait lever un peu plus la robe de la Mariée (Duchamp 1975 :

196). En prenant le dépucelage pour thème d'une spéculation philosophique, l'œuvre de Duchamp rejoindrait les théories surréalistes sur l'érotisme et la vie psychique inconsciente. Celles-ci reposent principalement sur l'œuvre de Sigmund Freud et de Donatien Alphonse François de Sade. Examinons maintenant la théorie artistique que Duchamp formule pendant les premières années de sa participation au mouvement surréaliste (1935-1945).

Dans les notes sur l'inframince, qu'il rédige entre 1935 et 1945, Duchamp précise les applications esthétiques et extra-esthétiques de cette notion, ce qui est sans aucun doute son principal apport théorique à la doctrine surréaliste. Le critique d'art Sarane Alexandrian¹² (1976 : 82) définit l'inframince comme « l'extrême limite du perceptible pour tous les sens ». Il importe toutefois de se rappeler que, selon Duchamp, la vue est beaucoup moins propice à cette catégorie d'expérience que le sont le tact, l'odorat et l'ouïe. Ainsi, dans une note au style télégraphique, il est précisé que les odeurs sont « plus inframinces que les couleurs » (Duchamp 1999 : 34). Mentionnons également le projet invraisemblable d'une « loupe pour le toucher » (Duchamp 1999 : 30), un instrument surréaliste permettant d'obtenir des objets une perception tactile agrandie. Les notes sur l'inframince ont toutes été publiées à titre posthume, excepté un aphorisme, paru originellement dans la revue moderniste *View*, ouverte un temps aux surréalistes¹³ : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par inframince » (Duchamp 1975 : 274). En fait, le terme inframince recouvre un ensemble d'expériences et de spéculations concernant les différences minimales entre deux choses ou deux états successifs d'une même chose. Les champs d'application artistiques de l'inframince proposés par Duchamp sont multiples. Mentionnons le papier creux (Duchamp 1999 : 24), le « pastel de pellicules tombées des cheveux sur un papier humide » (Duchamp 1999 : 26) et le traçage, avec un doigt, sur des surfaces embuées de cuivre ou de verre polis (Duchamp 1999 : 33). Par ailleurs, dans une note sur la « séparation inframince », l'auteur affirme que celle-ci a les deux sens, mâle et femelle (Duchamp 1999 : 22). En d'autres termes, la notion d'inframince recoupe les thèmes de la différenciation sexuelle et de l'hermaphrodisme, qui se retrouvent dans certaines interventions

¹² Alexandrian participe avec Duchamp à l'organisation de l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1947.

¹³ *View* série 5, N° 1, New York, mars 1945, quatrième de couverture. Il s'agit d'un numéro spécial sur Marcel Duchamp.

surréalistes de l'artiste à cette époque. À ce propos, citons la silhouette découpée des deux amants qui s'embrassent, devant la porte d'entrée de la galerie d'art *Gradiva*, le « Portrait compensatoire » de l'artiste en vieille fermière, ainsi que le mannequin réalisé pour l'exposition surréaliste de 1938. De plus, le recueil de contrepèteries, intitulé *Oculisme de précision, poils et coups de pieds en tous genres*, est publié en 1939, sous le pseudonyme de Rrose Sélavy.

De 1935 à 1943, Duchamp réalise une série d'œuvres et d'interventions artistiques, qui s'inscrivent dans le cadre du projet surréaliste, tel qu'il s'est défini à Paris, puis à New York. En 1936, il produit deux œuvres qui servent de couverture pour des publications. Une des œuvres est réalisée pour un recueil du poète Georges Hugnet, *La septième face du dé*, et l'autre pour les *Cahiers d'art*, une revue moderniste fondée en 1926 par Christian Zervos. En premier lieu, *Couverture-cigarettes* est la photographie en couleur de trois cigarettes dont le papier est coupé de manière à montrer le tabac qu'elles contiennent. À notre avis, cette image semble exprimer le thème surréaliste des réalités cachées. En effet, nous avons vu que le tabac est associé aux spéculations sur l'inframince et sur les différences imperceptibles entre le contenant et son contenu. Par ailleurs, un photomontage de Duchamp, réalisé en 1945, pour la revue *View*, représente une bouteille de vin d'où s'échappe la fumée de tabac. En deuxième lieu, *Cœurs volants* exprime à la fois l'activité cardiaque et l'émotion amoureuse, par la forme de l'objet représenté et l'effet optique des contrastes colorés. Il s'agit de la première œuvre dans laquelle Duchamp aborde le thème de l'amour depuis le *Grand verre*. À partir de 1942, ce thème redevient beaucoup plus présent dans son œuvre, notamment le collage intitulé *À la manière de Delvaux* et le profil d'un torse féminin grillagé dans le jeu *Twin Touch Test*. Par ailleurs, les thèmes de l'amour et des réalités cachées, abordés dans ces œuvres de Duchamp, se retrouvent dans *Les Célibataires* de Matta.

Jusqu'en 1941, Duchamp réalise quelques copies de la *Boîte-en-valise*, un petit musée portatif comprenant des reproductions miniatures de ses œuvres principales. Parallèlement, l'artiste conçoit la porte d'entrée de la galerie d'art *Gradiva*, dirigée par André Breton, et le montage pour l'exposition internationale du surréalisme, qui a lieu à la Galerie des Beaux-Arts de Paris. Puis, en

décembre 1939, le poème « SURcenSURE », publié dans le premier numéro de la revue moderniste *L'Usage de la parole*, évoque la figure du Père Ubu d'Alfred Jarry. Parallèlement, vers la même époque, Matta (1987 : 55) fait référence à cette marionnette grotesque dans une prose poétique sans titre : « Le monde, dit-il, ressemble de plus en plus à une poire; mutatis mutandis c'est donc le règne du père Ubu ». Ainsi, le poème de Duchamp et la prose de Matta associent tous deux le thème de la guerre à celui de la pataphysique. Duchamp participe ensuite aux publications et aux expositions du groupe surréaliste en exil, dont Didier Ottinger (2002b : 91) note, à juste titre, qu'il est une « figure centrale ». En premier lieu, le fac-similé d'une carte interzone, expédiée à Breton lors de son séjour à Marseille, est reproduit dans les numéros 6-7 de la revue *View*, publiés en novembre 1941. D'ailleurs, cette carte, le poème « Surcensure », de même que la prose sans titre de Matta, expriment tous trois la crainte suscitée par la Seconde Guerre mondiale ou son imminence. En deuxième lieu, Duchamp choisit le nom de la revue surréaliste *VVV*, dont il réalise la couverture des numéros 2-3. Il fait également partie de son comité de rédaction, à titre de conseiller, avec Ernst et Breton. En troisième lieu, Duchamp joue un rôle crucial dans l'exposition *First Papers of Surrealism*. Cet événement n'est pas une exposition internationale du surréalisme comme l'étaient celle de Tenerife (1935), de Londres (1936), de Tokyo (1937), de Paris (1938), de Mexico et de Londres (1940). Néanmoins, elle a donné une idée de la production issue de ce mouvement et de quelques artistes proches, notamment Piet Mondrian et Robert Motherwell. Duchamp organise cette exposition conjointement avec Breton, décide du titre, et met en scène le réseau de ficelles parcourant les multiples salles de l'exposition (fig. 10). De cette manière, l'artiste veut rendre difficile la circulation dans la salle et l'accès visuel aux œuvres, dans le but de nuire à la contemplation esthétique et de susciter certains comportements. Il réalise également la couverture du catalogue et invente, avec Breton, le jeu des « Portraits compensatoires » par lequel les différents exposants sont représentés, suivant certaines analogies morphologiques. Nous avons vu l'ensemble des projets surréalistes auxquels Duchamp a participé jusqu'à la fin de la guerre. Plusieurs des thèmes qui y sont traités, notamment, la morphologie, l'amour et les réalités cachées, sont représentés dans les *Inscapes* de Matta. De plus, les deux artistes réinterprètent la figure du Père Ubu, associée à la pataphysique. Examinons dès à présent l'influence de l'œuvre de Duchamp sur

Matta.

Lors de son passage à Londres, Matta s'intéresse, pour la première fois, à l'œuvre de Duchamp, qui devient bientôt une source importante de son iconographie et de sa théorie artistique. En effet, au mois de novembre 1936, il lit l'article que la critique d'art Gabrielle Buffet consacre au créateur des « Cœurs volants », dans les numéros 1-2 de la revue *Cahiers d'art*. Selon l'historienne d'art Romy Golan (1985 : 38), le jeune architecte¹⁴ semble être particulièrement interpellé par la notion duchampienne de passage, interprétée dans l'article de Buffet comme la transition d'un état d'esprit à un autre. Dans les toiles de la période mécanomorphe de Duchamp, le passage est représenté par la décomposition du mouvement, un procédé influencé par la chronophotographie. Par exemple, dans *Passage de la Vierge à la Mariée* (fig. 4), l'acte sexuel est représenté par une succession de plans aux couleurs brunâtres. D'abord, cette découverte exerce une influence, perceptible dans certains titres des premiers dessins de Matta, aujourd'hui perdus, qu'il réalise dès son retour à Paris. Par exemple, citons *Les Pensées de Rembrandt marchant sur le rivage* (1937) et *Inquiétude du soleil après le passage de deux personnes* (1937)¹⁵. Ensuite, dans ses dessins et peintures réalisés entre 1937 et 1940, il a continué à transposer certains éléments de la période cubiste de Duchamp, comme la transparence et le passage¹⁶. Enfin, les emprunts à Duchamp deviennent beaucoup plus manifestes vers 1941-1943. À cette époque, le jeune peintre introduit dans sa peinture les grilles linéaires géométriques de ses dessins, qui se superposent désormais aux taches colorées et fluides. Dans *Les Célibataires*, ces éléments renvoient aux lignes qui parcourent la surface de la toile et représentent le mouvement et la coprésence de dimensions parallèles. Ainsi, l'espace irrationnel et ambigu, suggéré par les toiles de cette période, est influencé par le double système de perspective employé dans le *Grand verre*. Il est suggéré par la superposition des taches colorées et des lignes tracées au rasoir.

Au sein de la production new-yorkaise de Matta, Golan (1985 : 38) identifie une « suite

¹⁴ Il est alors employé par Le Corbusier.

¹⁵ Ce dessin est reproduit dans le catalogue de l'exposition du surréalisme de 1938 (Breton et Éluard 1991 : 71).

¹⁶ L'écrivain français Pierre Mabille (1989 : 173), proche des surréalistes, observe que les quelques rares artistes pour qui Duchamp aurait été une « révélation » sont Ford, Francés et Matta.

duchampienne » comprenant sept toiles qui se rapporteraient toutes à des parties différentes du *Grand verre*. Il est vrai que l'œuvre de Duchamp a été particulièrement déterminante dans l'évolution de Matta et que l'iconographie du *Grand verre* se retrouve dans plusieurs de ses toiles. Cependant, l'introduction de *Ici, Monsieur le Feu, mangez!* (1942) dans cette série n'est pas justifiée par Golan et certaines œuvres se rapportent bel et bien aux mêmes éléments : *Composition en magenta* (1942) et *Membranes de l'espace* (1943) pour les fissures accidentelles, *Années de peur* (1941, fig. 5) et *Le Pendu* (1942) pour la Mariée. Une dizaine d'années plus tard, Martica Sawin (1995 : 320) intègre *Vertige d'Éros* (1944) dans la série des œuvres duchampiennes. Selon elle, le titre de cet autre paysage cosmique et mécanomorphe renverrait au personnage de Rrose Sélavy. Dans quelques-uns de ces tableaux, notamment *Locus Solus* et *Les Célibataires*, les tiges et les branches mécaniques se multiplient de façon vertigineuse. D'abord, *Locus Solus* (1941), ne semble se rapporter directement à aucune partie du *Grand verre*, mais plutôt au titre du roman éponyme de l'écrivain *alchimisant* Raymond Roussel. Ce livre, publié en 1913, met en scène les inventions du savant et inventeur Martial Canterel, dans sa villa de Montmorency, nommée *Locus Solus*, où il invite quelques amis. Décrite en détails dans le chapitre II, la première invention ressemble à un instrument de pavage, la hie, aussi appelée *demoiselle*, suspendue à un aérostat (Roussel 2005a : pages 48 à 75). Tiphaine Samoyault (dans Roussel 2005a : 307) souligne l'analogie entre la Mariée du *Grand verre* (fig. 2), aussi nommée *Pendu femelle*, et la demoiselle de *Locus Solus*. Certes, les deux machines sont formées d'embranchements compliqués, mais elles ont toutefois des finalités complètement différentes. Ensuite, *Les Célibataires* (fig. 1), tableau dans lequel sont transposés les Pistons de courant d'air et les Moules mâlics, complèterait la « suite duchampienne » (Golan 1985 : 38; Sawin 1995 : 320), dont nous avons vu que l'appellation et la définition sont pour le moins contestables. Pendant cette période, les affinités artistiques et intellectuelles entre Matta et Duchamp sont exprimées dans les textes qu'ils ont écrits l'un sur l'autre.

La collaboration entre Matta et Duchamp remonte à 1938, soit l'année où le jeune peintre entre dans le mouvement surréaliste et achète un exemplaire de la *Boîte verte*. Les deux artistes commencent à se fréquenter régulièrement, au moins jusqu'en 1944. Lors de leurs rencontres, ils

discutent notamment de la notion de passage dans le *Grand verre* et les autres peintures de la période mécanomorphe. Didier Ottinger (2002a : 415) affirme que la lecture du *Tertium Organum*, de l'occultiste Piotr Demianovitch Ouspenski, à l'été 1938, aurait livré à Matta « certaines clés » du *Grand verre*. Effectivement, comme nous l'avons vu précédemment, les trois peintres surréalistes qui sont le plus marqués par l'œuvre et la pensée de Duchamp tentent alors d'explorer plastiquement les théories occultistes développées dans *Tertium Organum*. Dans cet ouvrage d'Ouspenski, publié en 1910, le thème de la perception des dimensions supérieures est associé à la pratique du yoga. En 1942 et 1943, à New York, Matta et Duchamp vivent à proximité l'un de l'autre et déjeunent ensemble toutes les semaines. Quelques-uns des textes qu'ils rédigent durant cette période ou peu après témoignent de cette proximité. Par exemple, dans un des cahiers inédits rédigés entre 1941 et 1943, lorsqu'il envisage la recherche du « nom de la grande transparence du monde en jaune¹⁷ » (Matta, dans Flahutez 2007 : 152), le jeune peintre se réfère à une note sur le *Grand verre*. Également, en 1944, Matta rédige, sous le titre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, une réflexion analytique sur l'esthétique duchampienne, en collaboration avec la collectionneuse Katherine S. Dreier. En revanche, Martica Sawin (1995 : 321) soutient que le texte serait plutôt de Dreier que de Matta, sous prétexte qu'il n'y est apporté aucun éclairage occultiste au *Grand verre*. À l'encontre de cet auteur, Paul B. Franklin (2008 : 145) démontre que le projet de départ est formé de notes rédigées par Matta, à la demande de Dreier, entre 1941 et 1944, et réécrites par celle-ci. D'autre part, Dreier était également passionnée par divers courants ésotériques, notamment le théosophisme et l'anthroposophie. Ainsi, la discussion des deux auteurs semble ne pas les avoir amenés à aborder la question de l'ésotérisme. Enfin, en 1946, Duchamp intègre une notice sur Matta au catalogue de la *Société Anonyme*, une association vouée à la diffusion de l'art moderne, qu'il dirige avec Dreier et Man Ray. Dans ce texte, il qualifie le créateur des *Morphologies psychologiques* de « peintre le plus profond de sa génération » et associe les recherches de celui-ci à celles des physiciens modernes (Duchamp 1975 : 208). Le thème de la mécanisation de la sexualité, représenté dans le *Grand verre* de Duchamp, influence les paysages cosmiques et mécanomorphes que Matta réalise pendant la guerre. Dans les toiles de cette époque, les

¹⁷ *Un monde en jaune* a été envisagé par Duchamp (1975 : 66) comme sous-titre au *Grand verre*.

transformations d'une matière fluide, les objets célestes et les mouvements des machines illustrent le thème duchampien du passage d'un état d'esprit à un autre. De manière générale, les croisements idéologiques et artistiques entre Matta et Duchamp s'effectuent par le travail sur des thèmes communs, soit la transparence et la guerre. Ceux-ci seront examinés ultérieurement, en lien avec le mythe moderne que les surréalistes projettent alors d'inaugurer.

1.3 Les relations avec la scène artistique new-yorkaise

Entre 1940 et 1943, Matta joue un rôle de premier plan sur la scène artistique new-yorkaise, en assurant un pont entre les surréalistes parisiens et les jeunes peintres américains. Le peintre expressionniste abstrait Robert Motherwell (dans Rubin 1985: 23) se souvient de l'enthousiasme de Matta, qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, fait « l'effet d'un cataclysme au milieu de la dépression morose » qui aurait alors sévi parmi les artistes américains. En effet, l'exemple des *Inscapes* permet à un groupe de jeunes peintres américains, plus tard associés à l'École de New York, de sortir d'une espèce de crise picturale et de développer un style nouveau. L'abstraction gestuelle apporte une solution innovatrice aux impasses du formalisme, notamment l'emploi des procédés cubistes, auxquels ils faisaient face avant la guerre. À partir de 1940, Matta fréquente la Faculté de sciences sociales de la *New School of Social Research*, fondée en 1936 par l'historien d'art Meyer Schapiro. Il y rencontre des critiques d'art comme Schapiro lui-même et Lionel Abel, de même que des peintres qui seront plus tard associés à l'École de New York. Parmi ceux-ci, signalons, Jackson Pollock¹⁸, créateur des *drippings*, et Robert Motherwell, célèbre pour sa série des *Élégies à la guerre espagnole*. Les conférences, les expositions et les discussions organisées au sein de cet établissement contribuent largement à la diffusion des idées et des pratiques surréalistes aux États-Unis. Parallèlement, la grande concentration d'artistes associés au surréalisme dans cette ville fait de New York un pivot de ce mouvement. D'abord, Matta participe à des débats sur l'automatisme et l'expression artistique de l'inconscient, avec des peintres comme Arshile Gorky et Jackson Pollock. Gorky demeure d'ailleurs, pendant sa courte carrière, plus

¹⁸ Vers 1942, Matta présente Pollock à Peggy Guggenheim et incite celle-ci à exposer ses œuvres dans la galerie *Art of this Century*, ce qui vaut au jeune Américain son premier contrat.

proche de la figuration surréaliste que ses confrères. Parallèlement, Onslow-Ford organise un cycle de conférences, « Surrealist Painting : an Adventure into Human Consciousness » et des expositions surréalistes. À cette occasion, les toiles de Ford, mais surtout celles de Matta, sont particulièrement remarquées par les jeunes peintres américains qui seront plus tard associés au mouvement expressionniste abstrait. Enfin, de Paris, l'*Atelier 17*, dirigé par le graveur et imprimeur Stanley William Hayter, sympathisant des surréalistes, déménage à la *New School of Social Research* en 1940. Ce lieu est alors fréquenté par des artistes européens, surréalistes ou non, et quelques jeunes Américains. En 1943, Matta y produit une série de sept gravures, sous le titre *New School Prints*. Voyons maintenant comment l'influence de cet artiste sur la scène artistique new-yorkaise s'accroît considérablement pendant la période 1940-1943.

Le prosélytisme actif, dont fait preuve Matta depuis 1941, par sa participation à des conférences, des expositions et des débats, porte fruit vers la fin de l'année suivante. À cette époque, un petit groupe de créateurs se réunit autour de lui dans le but de pratiquer des expériences surréalistes. Il comprend les peintres Gerome Kamrowski, créateur des *Panoramagraphes*, Peter Busa, William Baziotes, plus proche du surréalisme, Robert Motherwell, Jackson Pollock, et leurs compagnes respectives. Pendant l'automne et l'hiver 1942-1943, ils se réunissent tous les samedis dans son atelier, dans le but d'expérimenter les techniques surréalistes. Celles-ci incluent le « Cadavre exquis », rebaptisé « Male and Female », le dessin et l'écriture automatique, mais aussi certains exercices de morphologie psychologique. En effet, Matta tente d'organiser les séances et propose certains thèmes sur lesquels les artistes doivent se concentrer pendant la création (Sawin 1995 : 239, 241; Dartnall et Smith 2001 : 20). Ainsi, les dimensions simultanées, de même que la transformation perpétuelle de la réalité extérieure et des états émotionnels font partie des thèmes abordés dans le contexte d'une recherche de nouvelles images de l'homme. Dans une lettre non datée, adressée à Onslow-Ford, Matta (dans Sawin 1995 : 221) mentionne l'intérêt des peintres Ralph Nelson, Robert Motherwell et William Baziotes pour l'automatisme et l'exploration de l'inconscient. Plusieurs années après, lors d'une entrevue, Matta évoque de façon nuancée le souvenir de ces ateliers (dans Kolzoff 1965 : 25) :

There was a certain amount of skepticism, and it didn't last very long. But people agreed that maybe something could be done differently. And I must say that one of the first that started doing something in that sense was Pollock. He started using many different images of man and in serial fashion.

En fait, les jeunes artistes américains refusent vite de suivre les conseils de Matta, comme de dessiner leur état mental à chaque heure. De même, ils ne manifestent aucun intérêt pour l'ésotérisme, contrairement au créateur des *Morphologies psychologiques*. Puis, Pollock cesse rapidement d'assister aux ateliers parce que, apparemment, il est ennuyé par le dirigisme dont fait preuve Matta. Par la suite, au début de l'année 1943, les rencontres cessent et Matta s'éloigne de ce groupe de jeunes peintres, y compris de Motherwell, dont il a pourtant été assez proche. En effet, Robert Motherwell, un jeune étudiant en histoire de l'art, rencontre Roberto Matta et les autres surréalistes, par l'intermédiaire de son professeur Meyer Schapiro (Dartnall et Smith 2001 : 17). Motherwell et Matta se lient rapidement d'amitié et, à l'été 1941, les deux peintres et leurs épouses entreprennent un voyage à Taxco, au Mexique, dans le but de rejoindre Wolfgang Paalen. Pendant cette période, Motherwell réalise ses premiers dessins importants et, selon ses dires, reçoit en trois mois, de Matta et Paalen, l'équivalent de « [d]ix ans d'éducation surréaliste¹⁹ » (Smith et Dartnall 2001 : 16). Ainsi, dans le *Mexican Sketchbook*, Motherwell réalise ses premiers dessins formés de réseaux linéaires abstraits, sous l'influence de la représentation spatiale de Matta et Paalen, avec qui il était. En fait, dans la production de Paalen et Matta, ces réseaux linéaires suggèrent certains phénomènes cosmologiques, notamment la coprésence de dimensions parallèles. Par ailleurs, Matta est très impressionné par les paysages volcaniques du Mexique et le spectacle de la violence de classes, opposant les populations pauvres et les forces de l'ordre, provoque chez lui une prise de conscience politique. Dès lors, les *Inscapes* de Matta associent plus directement les drames historiques aux cataclysmes naturels. Parallèlement, Motherwell publie un article sur le peintre « métaphysique » Giorgio de Chirico dans le premier numéro de la revue *VVV* et participe à l'exposition *First papers*. De plus, il participe à l'enquête sur la mythologie, intitulée « Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend », également publiée dans le premier numéro de *VVV*. Dans

¹⁹ Traduction libre.

ses débuts, la production de Motherwell est principalement formaliste et géométrique. Suite à sa rencontre avec Matta et les autres surréalistes, une partie de sa production demeure influencée par la notion d'automatisme psychique et la psychanalyse freudienne. Par exemple, *La joie de vivre* réunit les deux tendances de son œuvre, par l'usage d'une perspective linéaire ambiguë et l'emploi d'un fragment de carte militaire. D'ailleurs, l'activité linéaire spontanée rappelle les dessins du *Mexican Sketchbook*, influencés par Paalen et Matta. Pour finir, nous avons vu, que, vers la même époque, Matta s'éloigne de Motherwell et des autres jeunes peintres américains. Cette situation n'est pas étrangère au fait que, à la même époque, le critique formaliste Clement Greenberg exerce une influence grandissante sur le milieu artistique new-yorkais.

En 1939 et 1940, dans le journal marxiste *Partisan Review*, Clement Greenberg publie deux essais qui lancent sa carrière de critique d'art, soit « Avant-Garde and Kitsch » et « Towards a New Laocoon ». Dès cette époque, Greenberg défend la peinture abstraite et applique une téléologie d'inspiration marxiste au processus d'évolution de l'art. Autrement dit, la notion d'inévitabilité historique explique l'évolution de l'art moderne vers l'abstraction par le besoin de repli de chaque artiste sur les spécificités de son médium (Greenberg 1961 : 5-8). Vers 1941-1942, une polémique oppose Clement Greenberg et le critique surréaliste Nicolas Calas. Leurs réponses sont publiées dans *Partisan Review* et *View*. Par ailleurs, Greenberg (1988 : 154) émet une critique négative sur la production picturale de Matta, jugeant que celle-ci n'est que « la bande-dessinée de l'art abstrait » (« *the comic strips of abstract art* »). À notre avis, ceci pourrait évoquer l'importance du dessin dans la production picturale du jeune peintre, ainsi que l'aspect narratif de celle-ci. En effet, dans les toiles qu'il réalise à cette époque, la ligne devient un élément structurant de la représentation spatiale, ce qui s'oppose au dogme moderniste de la bidimensionnalité, selon lequel la peinture moderne doit mettre de l'avant la planéité de la surface picturale (Greenberg 1961 : 5-8). En conséquence, l'illusionnisme spatial est perçu comme une technique picturale réactionnaire. D'ailleurs, dans les publications de l'époque, les surréalistes exilés manifestent un intérêt pour la bande-dessinée américaine, une forme d'art qui entre certainement dans la catégorie greenbergienne du *kitsch*. Par exemple, Breton, dans le catalogue de l'exposition *First Papers*, choisit d'illustrer la figure nietzschéenne du surhomme par une image de *Superman*, le

super-héros de *comics* créé en 1938 par Joe Schuster. Par ailleurs, l'aspect narratif de la production picturale de Matta, relevé par Greenberg, recoupe les thèmes surréalistes de l'érotisme sacré, des dimensions parallèles et de l'exploration de l'inconscient. Dans les deuxième et troisième chapitres, nous allons examiner plus en détail la présence de ces thèmes dans *Les Célibataires* de Matta. De plus, dans les *Inscapes* de Matta, l'illusionnisme spatial, tant méprisé par Greenberg, est une métaphore de l'espace intérieur de la subjectivité. Ainsi, à la lumière de ces données contextuelles, l'analyse iconographique de cette toile nous permettra, dès lors, de mieux comprendre le rôle du *Grand verre*, de l'alchimie et de l'automatisme dans la production picturale de Matta.

Chapitre II : Analyse iconographique

2.1 L'iconographie duchampienne

Le fondement idéologique qui unit Matta et Duchamp est la pataphysique, une esthétique pseudo-scientifique qui associe l'ésotérisme et l'humour. Dans son « roman néo-scientifique » intitulé *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Alfred Jarry (1980 : 31) définit d'abord la pataphysique comme la « science du particulier », qui s'attache à l'étude des « lois qui régissent les exceptions ». L'humour hermétique de Jarry traduit une volonté, inscrite dans le projet symboliste, de relativiser le consentement universel et les lois de la science. À ce sujet, l'historienne de la culture Marieke Dubbelboer (2004: 471-483) souligne le caractère futuriste de la production littéraire de Jarry et relève l'importance du thème de la mécanique. Dans ce contexte, le personnage principal de *Gestes et opinions*, le pataphysicien et alchimiste Faustroll, utilise une *Machine à Peindre*, munie d'une lance et animée par un système de ressorts. De plus, le Père Ubu, qui se présente également comme l'inventeur de la pataphysique, conçoit une Machine à décerveler. Notons en passant que, dans le roman *Locus Solus*, de l'écrivain Raymond Roussel, un instrument de pavage, la demoiselle, est également employé dans le but de concevoir une œuvre d'art. Plus précisément, elle assemble une mosaïque de dents. La Mariée dans *Les Célibataires* de Matta s'inscrit certainement dans cette lignée de machines poétiques, bien que sa fonction demeure indéterminée. Le thème de cette toile s'inspire de l'iconographie développée dans le *Grand verre* et dans les notes préparatoires qui sont rassemblées dans *La boîte de 1914* et *La Boîte verte* (1934) de Marcel Duchamp.

Le *Grand verre* de Duchamp est inséparable de l'ensemble des notes que ce dernier rédige entre 1912 et 1915. En fait, plusieurs de ses idées, développées au fil des notes, sont abandonnées dans la réalisation finale de l'œuvre, tandis que d'autres se transforment. Par exemple, dans une note de 1912, l'artiste projette de représenter cinq nus, dont leur chef, un Pendu femelle et un Enfant-phare (Duchamp 1975 : 41). Tandis que le *Grand verre* conserve la figure du Pendu femelle, un autre nom de la Mariée, les cinq nus sont remplacés par neuf Célibataires et la figure de l'Enfant-

phare est délaissée. La période couverte par la rédaction de ces notes correspond à l'époque où Duchamp abandonne les styles fauve et cubiste, et se livre à ses premières expérimentations artistiques, littéraires et musicales avec le machinisme, le hasard et les objets du quotidien. Au printemps 1912, Duchamp assiste à la représentation d'*Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, en compagnie du poète Guillaume Apollinaire, du peintre orphiste²⁰ Francis Picabia et de la critique d'art Gabrielle Buffet. Cette pièce, adaptée du roman de Roussel, présente le récit de l'historien Julliard, qui propose à ses compagnons, prisonniers comme lui d'une région fictive de l'Afrique, de fonder le *Club des Incomparables*. Dans ce club étrange, chaque membre est « tenu de se distinguer par une *œuvre originale* » (Roussel 2005b : 212). Comme le souligne Sarane Alexandrian (1976 : 21), la présence, dans la pièce de Roussel, de machines féeriques et de bizarres instruments de torture a certainement influencé Duchamp dans son projet de faire des inventions plutôt que des œuvres d'art. Par exemple, une statue réalisée à partir de tiges métalliques était posée sur des rails²¹ et basculait à un moment donné dans la pièce. Plusieurs années plus tard, Matta rend hommage à un autre roman de Roussel, *Locus Solus*²², par une toile éponyme (1941). Le thème de la machine poétique est abordé dans la littérature décadente et le symbolisme tardif, auquel se rattache Duchamp. Le cadre stylistique de ce phénomène s'explique par l'importance de la figure de l'inventeur dans les avant-gardes, notamment chez Villiers de l'Isle-Adam et Charles Cros.

Influencé par Roussel, le *Grand verre* (fig. 2) témoigne bien de cette esthétique pseudo-scientifique. Le créateur de la *Boîte verte* décrit en détail le passage du Gaz d'éclairage dans les parties successives de la Machine célibataire, à travers différents états élémentaires. Ce processus est la représentation pseudo-scientifique d'un jeu de séduction entre la Mariée et « ses » neuf Célibataires. Ainsi, le questionnement amené par cette œuvre est l'épanouissement des désirs

²⁰ L'orphisme est le nom donné par Guillaume Apollinaire à un ensemble hétéroclite de peintres qui évoluent en marge du cubisme et qui cherchent supposément à représenter les qualités vibratoires de la lumière. Dans ses *Méditations esthétiques* (1912), Apollinaire (1989 : 69) inclut Marcel Duchamp, Francis Picabia, Robert Delaunay, Fernand Léger et Pablo Picasso dans cette tendance picturale très informelle.

²¹ L'affiche publicitaire de la pièce *Impressions d'Afrique* annonce la « statue en baleines de corset roulant sur des rails en mou de veau » (Roussel, dans Carrouges 1975 : 32).

²² Notons, en passant, que ce roman de Roussel est publié la même année que les représentations d'*Impressions d'Afrique*.

sexuels des différents protagonistes. En effet, l'érotisme est un thème central et récurrent dans l'œuvre de Duchamp. Il doit être, précise-t-il, « un des grands rouages » de la Machine célibataire (Duchamp 1975 : 59). À ce sujet, Alexandrian (1976 : 36) interprète le « Repos instantané » ou « extra-rapide », mentionné dans la *Boîte verte* (Duchamp 1975 : 43), comme une image de l'extase amoureuse. De plus, le *Grand verre* présente, selon lui, une « image des motivations inconscientes qui obscurcissent le mystère de la sexualité », motivations qui rejoignent les thèmes du conformisme (par la profession et le mariage, en termes de statut social) et de l'interdépendance entre le masculin et le féminin. L'industrialisation et la recherche scientifique propres à la modernité sont parodiées et tournées en dérision par cet individualiste de sensibilité anarchiste²³, en plus de servir d'allégorie des rapports amoureux. Tout laisse à penser que l'utilisation du machinisme comme métaphore d'une séduction malheureuse ou imaginaire implique chez Duchamp une dénonciation de la modernisation industrielle. Autrement dit, l'artiste critique les conditions imposées aux processus de socialisation, de même que l'isolement et la misère affective qui en découlent. Sans étudier dans le détail chacune des figures du *Grand verre*, qui est une œuvre très complexe, nous allons maintenant analyser celles qui semblent se retrouver dans *Les Célibataires* de Matta. Il y a au total cinq figures, soit les Célibataires, les Témoins oculistes, la Mariée, la Voie lactée couleur chair et les Pistons de courant d'air²⁴. Dans le *Grand verre*, les neuf Célibataires sont des contenants en métal. Le Gaz d'éclairage, dont ils sont remplis, désire rejoindre la Mariée, un robot biomorphe suspendu par un câble dans la partie supérieure de l'œuvre. Avant que son image ne soit reflétée dans le Domaine de la Mariée, le Gaz passe à travers les trois Témoins oculistes, de forme sphérique, superposés sous la Robe. Puis, la Mariée accepte ou refuse l'image du Gaz d'éclairage, et sa réponse, est transmise par l'intermédiaire de la Voie lactée couleur chair, un nuage rosé. Enfin, cette réponse s'exprime au moyen de lettres d'alphabet qui sortent des Pistons de courant d'air, trois quadrilatères irréguliers transparents.

²³ Dès sa période cubiste, Duchamp lit les textes d'écrivains anarchistes individualistes, notamment de Paul Lafargue et Max Stirner (Marcadé 2007 : 458).

²⁴ Contrairement à l'historien de l'art Paul B. Franklin (2008 : 146), nous ne voyons aucune présence des Ciseaux, des Tamis, de la Cravate, de la Baïonnette ou de la Broyeuse de chocolat dans le tableau de Matta. De plus, Franklin n'identifie pas précisément ces figures dans le tableau.

Dans l'œuvre de Duchamp, les Célibataires et les Témoins oculistes appartiennent à la partie inférieure du *Grand verre* (fig. 2), appelée *Machine célibataire*; ils marquent respectivement le point de départ et le point d'arrivée du Gaz d'éclairage²⁵. Les neuf Célibataires, ou Moules mâlics, forment la Matrice d'Éros, également désignée sous le nom de *Cimetière des uniformes et livrées*. Bien entendu, les différents noms de l'ensemble formé par ces neuf contenants évoquent respectivement la vie et la mort, comme le souligne Jean Suquet (1992 : 14-15) : « Matrice et cimetière confondus en un même lieu! Il faut en faire un grand écart pour joindre ainsi d'un trait l'entrée et la sortie ». Effectivement, l'expression « Matrice d'Éros » évoque à la fois l'organe reproducteur féminin et le désir sexuel. En revanche, l'expression « Cimetière des uniformes et livrées » rappelle à coup sûr la mortalité des Célibataires. Dans un autre ordre d'idées, Linda Dalrymple Henderson (1999 : 119) observe que la forme des Célibataires reprend celle de certains tubes à décharge électrique, comme les tubes Geissler et les tubes Crookes, utilisés en fluoroscopie et en radiographie. Au début du processus décrit dans la *Boîte verte*, le Gaz d'éclairage est contenu dans les Célibataires²⁶. Puis, il entend les misérables litanies du Chariot, répétées à chaque aller et retour sur un rail : « Vie lente. Cercle vicieux. Onanisme. Horizontal. Aller et Retour sur le butoir [...] » (Duchamp 1975 : 81). Ceci incite le Gaz à s'échapper des Moules mâlics pour tenter, à travers la série d'opérations de la Machine célibataire, d'atteindre la Mariée, située dans la partie supérieure de la peinture sur verre.

En parallèle, dans le tableau de Matta, les trois Célibataires sont des contenants en verre, flottant dans le paysage cosmique. Ils sont séparés en deux de l'intérieur, horizontalement, par un ou deux plateaux jaunes. Le contenant et le ou les plateaux sont traversés d'une longue tige noire verticale. Le couvercle du premier Célibataire (en partant de la gauche) a la forme d'un entonnoir renversé et son culot est arrondi. Il contient un jaune d'œuf dans sa partie supérieure et le blanc coule vers le fond. Le deuxième Célibataire contient, dans sa partie supérieure, un œuf intact et dans sa coquille. Le fond se termine en pointe et son couvercle a la forme d'un chapiteau, avec son

²⁵ Quelques éléments du *Grand verre* font également l'objet d'une peinture sur verre autonome, soit les Célibataires (*Neuf moules mâlics*, 1915, fig. 7), le Chariot (*Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, 1915) et les Témoins oculistes (*À regarder (l'autre côté du verre) de près, d'un œil, pendant presque une heure*, 1918).

²⁶ Dans une note, publiée à titre posthume, Duchamp (1999 : 79) précise que le Gaz d'éclairage est distribué dans chaque Célibataire, sans toutefois en identifier la provenance.

sommet en pointe. De plus, un autre œuf, qui semble cuit sur le plat, flotte au-dessus du deuxième Célibataire. Le troisième Célibataire ne semble pas avoir de couvercle. Une coquille d'œuf brisée, flottant au-dessus du goulot, verse son contenu à l'intérieur de ce Célibataire²⁷. Le jaune reste dans la partie supérieure du contenant, alors que le blanc coule le long de la tige noire. La présence de l'œuf renvoie possiblement au sous-titre du *Grand verre*, *Un monde en jaune*, cité par Matta dans un de ses cahiers inédits.

Dans l'œuvre de Duchamp (1975 : 75), le *Grand verre*, le Gaz d'éclairage se densifie à l'intérieur des Tamis de la Machine célibataire, jusqu'à prendre la consistance de la « glycérine étendue d'eau ». Par la suite, le Gaz est aspiré vers le haut et s'enflamme. Cet « éblouissement de l'éclaboussure » (Duchamp 1975 : 92) est produit par la transformation du Gaz et elle aboutit sur la Robe de la Mariée, soit la zone médiane séparant l'œuvre en deux. Simultanément, l'image du Gaz d'éclairage est reflétée par les Témoins oculistes, vers le Domaine de la Mariée. Les Témoins oculistes, aussi appelés *Tableaux oculistes*, sont trois formes circulaires placées l'une au-dessus de l'autre, dans la partie inférieure gauche du *Grand verre*. Le Gaz circule de la partie inférieure vers la partie supérieure des Témoins, soit une roue aux rayons rapprochés et répartis uniformément, une série de six cercles concentriques et une roue formée de rayons groupés par trois. Dans le *Grand verre*, ceci termine la série des opérations célibataires. Dans *Les Célibataires*, Matta semble représenter ce processus fantastique. À ce propos, Paul B. Franklin (2008 : 146) identifie la présence des Témoins oculistes dans *Les Célibataires* de Matta. À la différence de cet auteur, nous ne reconnaissons pas tous les Témoins oculistes du tableau de Matta. Nous posons plutôt l'hypothèse d'une quadruple répétition du deuxième Témoin de l'œuvre de Duchamp. En effet, le sol vapoureux est troué à quatre endroits par des cercles concentriques. Matta semble associer ces figures à sa fascination pour les découvertes de la science moderne. De fait, Matta est passionné par les découvertes et les spéculations de la nouvelle physique, puisque que celles-ci enrichissent sa pensée artistique. Toutefois, il critique le caractère figé de la méthode scientifique et de la logique instrumentale, au profit de la pensée analogique. Comme le fait remarquer Fabrice Flahutez (2007 : 164), les puits formés de cercles concentriques, dans les

²⁷ Les possibles implications alchimiques de l'œuf dans le travail de Matta seront étudiées plus loin.

toiles et les dessins de Matta, évoquent les trous noirs. En 1784, devant l'auditoire de la Royal Society de Cambridge, le géologue et astronome amateur Francis Rodon Mitchell (1724-1793) suggère que les particules de lumière sont attirées par la gravité, de la même manière que les autres corps. À partir de cette hypothèse, il formule le concept de trou noir, qui réapparaît au vingtième siècle avec la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein. Ce corps céleste se forme à l'explosion d'une étoile au moins dix fois plus grosse que le soleil. Alors, la masse se comprime jusqu'à atteindre un volume nul et une densité infinie, ce qui déforme l'espace. Puisqu'aucune particule lumineuse ne peut échapper à son champ gravitationnel, le trou noir n'est pas visible ni à l'œil nu, ni au télescope. En 1936, Matta consulte à Londres les numéros 1-2 des *Cahiers d'art*, qui publient des photographies de l'artiste surréaliste Man Ray, montrant des objets mathématiques de l'Institut Poincaré. À la fin du dix-neuvième siècle, ces modèles, réalisées en bois, en plâtre ou en fil de fer, étaient utilisés dans le but d'étudier les propriétés des surfaces. Le sujet fascine Matta, qui commence à utiliser ce type de forme en 1938. Par ailleurs, Flahutez (2007 : 164) souligne la ressemblance de ces objets mathématiques avec les singularités de Schwarzschild. En effet, en 1916, l'astrophysicien Karl Siegmund Schwarzschild conceptualise le trou noir statique et le représente graphiquement sous la forme d'un puits.

La partie supérieure du *Grand verre* est le Domaine de la Mariée. Cette dernière s'y trouve en présence d'éléments associés à sa vie intérieure et à ses interactions sociales, soit les Tirés²⁸, la Voie lactée couleur chair et les Pistons de courant d'air. La Mariée, aussi appelée *Pendu femelle* (Duchamp 1975 : 69), est suspendue dans le haut du verre. Elle ressemble à un long robot biomorphique, terminé par un bras amovible. Selon Duchamp (1975 : 64), le *Grand verre* représente la Mariée mise à nu, juste avant « la jouissance qui la ferait déchoir (fera déchoir) ». Toutefois, l'auteur précise que les interactions entre la Mariée et les Célibataires sont à la fois réelles et imaginaires. La contradiction entre ces deux propositions s'explique d'abord par l'ambivalence des sentiments de la Mariée, qui refuse l'offre brusquée des Célibataires tout en désirant être mise à nu par le Gaz d'éclairage (Duchamp 1975 : 59). De plus, le Gaz d'éclairage

²⁸ Les Tirés sont les seuls éléments du Domaine de la Mariée que nous n'identifions pas dans le tableau de Matta, d'autant plus qu'aucun spécialiste ne semble les avoir relevé avec précision.

n'accède jamais directement au Domaine de la Mariée, étant donné que, seule, son image est reflétée de l'autre côté de la Robe (Duchamp 1975 : 93). Ainsi, à la lecture des notes, il est difficile de déterminer si la rencontre a lieu ou si chacun reste seul avec ses fantasmes. À ce propos, Linda Dalrymple Henderson (1999: 113) observe deux différences principales entre les protagonistes du *Grand verre*. En premier lieu, la Mariée habite au-delà du monde physique, c'est-à-dire dans la quatrième dimension. En fait, ce concept géométrique, élaboré par le mathématicien Henri Poincaré correspond à un élargissement des notions euclidiennes d'espace et de plan. Vers 1910-1911, Duchamp et les autres membres du groupe de Puteaux, associés au cubisme, s'intéressent à la géométrie pluridimensionnelle, sous l'influence du mathématicien amateur Maurice Princet. Puis, pendant la période de réalisation du *Grand verre*, Duchamp se passionne pour cette question, ce dont rendent compte plusieurs notes publiées en 1967 dans la *Boîte blanche*. En deuxième lieu, Dalrymple Henderson (1999: 113) note que la Mariée est composée à la fois de matière organique et d'éléments mécaniques. En effet, ce personnage possède à la fois un poulx, des organes génitaux, un moteur à cylindres et des rouages d'horlogerie (Duchamp 1975 :64-66). En revanche, les Célibataires sont des objets uniquement mécaniques et ils habitent le monde tridimensionnel (Dalrymple Henderson 1999: 113). Il est vrai que ces réceptacles passagers du Gaz d'éclairage sont dépourvus de conscience ou de volonté propre et sont prisonniers du monde physique. À l'inverse, la Mariée est à la fois objet et sujet de désir, puisqu'elle a la possibilité d'accepter ou de refuser les avances du Gaz d'éclairage.

Dans *Les Célibataires*, Matta semble représenter la Mariée au centre de la composition, sous la forme d'une grande machine noire. Celle-ci est composée d'un tronc muni de trois bras mécaniques articulés, dont celui du centre se subdivise en plusieurs branches. Elle semble à la fois suspendue par un câble et plantée dans le sol brumeux. Nancy Miller (1982 : 27) souligne la double nature, à la fois mécanique et organique, de cette figure, ce qui rappelle le *Grand verre*. De fait, les multiples bras de la Mariée font penser à une araignée, ou à un insecte, tandis que le poteau et le câble évoquent son caractère mécanique. Par ailleurs, le motif de la machine duchampienne se retrouve dans d'autres œuvres de Matta, soit *Locus Solus*, *Années de peur*, ainsi que *Les Grands Transparents* et *La Pierre philosopale*, deux dessins dont l'iconographie

ressemble beaucoup à celle des *Célibataires*, vingt ans plus tard. Le nuage rosé qui est situé à la droite de la Mariée dans le *Grand verre* est la Voie lactée couleur chair, un élément dont Duchamp parle très peu dans ses notes et le seul qui fasse intervenir l'astronomie. Selon nous, Matta pourrait avoir représenté la Voie lactée couleur chair par le sol. En effet, brumeux et vallonné, ses teintes vont du bleu-gris de la partie de gauche, au beige très pâle de la partie de droite. Par ailleurs, les galaxies et les nébuleuses peuplent les paysages cosmiques que Matta réalise pendant la guerre. Cette iconographie trouve un écho dans les titres de certaines toiles comme *Membranes de l'espace* (1943) et *Galaxies (mysticisme de l'infinité)*, 1942). Ces parallèles soulignent la récurrence du motif de la galaxie dans les *Inscapes* new-yorkais. De plus, ils suggèrent d'identifier la galaxie, ou la nébuleuse des *Célibataires*, à la Voie lactée couleur chair du *Grand verre*.

Duchamp, à l'intérieur de la Voie lactée couleur chair du *Grand verre*, a placé trois quadrilatères irréguliers, les Pistons de courant d'air. La Mariée communique ses directives par ces figures. En effet, l'artiste précise que la Voie lactée couleur chair supporte et conduit les messages de la Mariée (Duchamp 1975: 55). C'est dans un entretien avec le critique d'art Arturo Schwarz (1974 : p. 151) qu'il explique le processus de création des Pistons, élaborés à partir d'une installation photographiée (fig. 8). D'abord, il réalise ces formes à partir de trois photographies d'un carré de gaze blanc, suspendu au plafond, devant une lucarne. Ainsi, il cherche à capter les déformations du quadrillage et du contour de cette gaze, causées par le vent entrant dans la pièce. Ensuite, il reporte minutieusement, sur le *Grand verre*, les contours des trois images de la gaze - les Pistons de courant d'air. Enfin, une des trois photographies est reproduite en plus petit format et diffusée seulement en 1934, dans la *Boîte verte*. Examinons maintenant les multiples significations des Pistons de courant d'air dans l'œuvre de Matta.

L'historienne d'art Romy Golan (1985 : 39) assimile les trois quadrilatères noirs, flottant autour de la Mariée dans *Les Célibataires* de Matta, aux Pistons de courant d'air de Duchamp. En effet, ces motifs géométriques sont fréquents dans les toiles de Matta, réalisées en 1942 et 1943, par exemple *Rougeur du plomb* et *Vertige d'Eros* (fig 9). Contrairement à Golan, nous n'identifions

pas ces formes à des alambics, comme ils n'ont pas l'apparence de contenants de verre. À notre avis, ils s'apparentent plutôt à des lieux de passage entre les dimensions, à la manière des trous noirs, tout comme les Témoins oculistes. À ce sujet, Fabrice Flahutez (2007 : 363) fait un rapprochement entre les polygones à quatre côtés de Matta, les trous noirs et l'Étoile Noire. L'Étoile Noire aussi appelée *Nadir*, est un concept cosmologique, représenté dans les *sand paintings* navajos (Laura Armer, dans Flahutez 2007 : 363). Ce motif cosmogonique noir, de forme carrée, représente le centre de l'univers pour les Navajos. Ce centre du monde, d'où tout provient et où tout retourne, par analogie, pourrait très bien évoquer la fonction du trou noir dans la production de Matta. En plus, à l'occasion de l'exposition *Indian Art of the United States*, qui a lieu au *Museum of Modern Art* de New York, le 26 mars 1941, des Navajos participent à la préparation d'un tableau de *sand painting*. Étant à New York à cette époque, le jeune peintre avait la possibilité de voir cette exposition et d'assister à cette performance (Bozo 1985 : 272; Dartnall et Smith 2001 : 16). Bien entendu, ce parallèle entre la démarche scientifique et la cosmogonie autochtone, illustré dans la figure des Pistons de courant d'air, repose sur l'intérêt de Matta pour les réalités invisibles. Quoiqu'il en soit, l'esthétique pseudo-scientifique des *Célibataires* est influencée notamment par les inventions de Raymond Roussel et de Marcel Duchamp. Matta interprète très librement l'iconographie du *Grand verre*, en situant les protagonistes dans un paysage cosmique typique des *Morphologies psychologiques* de sa première période américaine (1940-1944). En effet, ce tableau de Matta représente à la fois le début et la fin du processus fantastique opéré par la machine célibataire du *Grand verre*. Le Gaz d'éclairage est d'abord distribué dans les Célibataires, avant de s'enflammer, à la sortie des Témoins oculistes. Puis, l'image du Gaz est réfléchi dans le Domaine de la Mariée et cette dernière, par l'intermédiaire des Pistons de courant d'air, accepte ou refuse les avances qui lui sont faites. Nous verrons que les processus alchimiques décrits dans certains traités du Moyen Âge et de la Renaissance ont certainement exercé une influence sur l'iconographie des *Célibataires*.

2.2 L'alchimie

À partir de 1942, suite à la lecture de *Secrets de la magie*, d'Éliphas Lévi, Matta développe un

intérêt pour les traités d'alchimie. Dès lors, certains thèmes propres à la littérature alchimique, notamment les opérations occultes, les matières fabuleuses et les appareils de laboratoire sont abordés dans le travail de Matta. D'abord, l'alternance des dissolutions et des coagulations, qui pourrait résumer la série des opérations alchimiques, le Grand Œuvre, se retrouve dans le titre d'une huile sur toile de Matta aujourd'hui perdue : *Coagula Solve*. En effet, *Coagula Solve* signifie en latin « coagulation et dissolution », phénomène alchimique, ce qui laisse à penser que la toile représentait ces opérations alchimiques. Le titre révèle le contenu de l'œuvre qui nous est inconnu. Ensuite, le ready-made *Pour la guerre et récréation* est la reproduction d'une gravure tirée de l'ouvrage de pyrotechnie *Recueil de plusieurs machines militaires, et feux artificiels pour la guerre et récréation* (1620), de l'alchimiste François Thyboure. Matta a simplement collé le titre, en caractères d'imprimerie, dans le haut de cette image, composée de motifs dualistes du soleil et de la lune surmontant une scène de bataille navale. Aussi, *La Pierre philosophale, Telesona du soleil et de la lune (foyer de peur)* illustre les composantes d'une machine semblable à celle qui se trouve dans *Les Célibataires* et *Les Grands Transparents*. Notons qu'une reproduction de ce dessin au plomb sur papier illustre la rubrique consacrée à la Pierre philosophale, dans le catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*. Enfin, le titre de l'huile sur toile, *La rougeur du plomb*, semble faire référence à l'*Atalante fugitive*, de Michael Maier (1617 : « Discours XI »), un alchimiste et médecin du dix-septième siècle, livre dans lequel un des noms de la Pierre philosophale est justement le « plomb rouge ». La présence de thèmes alchimiques dans l'œuvre de Matta semble être relevée pour la première fois à l'occasion de sa première exposition solo, en avril 1942, à la galerie de Julien Levy, située à New York et spécialisée dans le surréalisme. Dans *Art News*, un critique anonyme décrit ainsi l'exposition : « *Imagine a white hot furnace. Imagine the breaking down and reconvertng of the essential substances of the world. Imagine these substances rendered explosively powerful reacting on, but not modifying each other* » (dans Flahutez 2007 : 172). Un an plus tard, dans le même journal, une deuxième critique souligne la dimension alchimique des toiles de Matta, qualifiées de « *story-telling abstractions* » (dans Sawin 1995 : 316). Cependant, l'article que consacre Breton à son jeune ami en 1944, plus élaboré, nous fournira les opérateurs théoriques appropriés pour l'analyse des motifs alchimiques dans *Les Célibataires*. En effet, la théorie des deux principes

élémentaires de l'alchimie, nommés *Soufre* et *Mercure*, est utilisée par Breton (2002 : 241) pour interpréter l'œuvre de Matta. Cette théorie convient tout à fait pour comprendre les œuvres de la période duchampienne de Matta. En effet, elle permet d'identifier la signification ésotérique des motifs de la dissolution et de la coagulation dans la production de ce peintre. Ainsi, une narration alchimique vient s'ajouter à celle inspirée par le *Grand verre*.

Notre examen de l'iconographie alchimique dans *Les Célibataires* de Matta repose sur certains ouvrages des alchimistes Saint-Albert le Grand, Roger Bacon, Michael Maier, Joseph-Antoine Pernety et Nicolas Flamel. En effet, les trois premiers auteurs figurent dans la bibliothèque de Breton en 1939, tandis que le dernier est lu et commenté par plusieurs surréalistes depuis les années 1920. Au treizième siècle, Saint-Albert le Grand (1193 : 93-129) rédige *Le composé des composés*, dans lequel il décrit l'apparence du Mercure alchimique. Quelques années plus tard, Roger Bacon (1214-1294), un moine franciscain associé à l'école d'Oxford, y étudie et enseigne les sciences. Sa conception de la *Scientia Experimentalis* associe science et mysticisme. C'est dans cet esprit qu'il rédige des traités alchimiques, notamment *Le miroir d'alchimie* (Bacon 1899 : 55-74). L'approche pédagogique de Bacon privilégie les langues et les sciences au détriment de l'enseignement scolastique. Vers 1257, l'enseignement de Bacon déplaît au nouveau responsable des études scientifiques pour les Franciscains d'Angleterre, Richard de Cornwell, et il est expulsé d'Oxford. Par la suite, au dix-huitième siècle, le chapelain Joseph-Antoine Pernety, polygraphe de métier et affilié aux Bénédictins, devient le bibliothécaire personnel du troisième roi de Prusse, Frédéric II. De plus, il fonde, en 1784, l'ordre des Illuminés d'Avignon, qui, jusqu'en 1796, se consacre aux recherches alchimiques. Son *Dictionnaire mytho-hermétique* aborde les aspects initiatiques de l'alchimie, en plus de nommer les principales opérations du Grand Œuvre et de décrire certains états merveilleux de la matière. Nicolas Flamel (1330-1418) est un copiste, libraire et enlumineur parisien. Cependant, tous les textes qui lui sont attribués sont apocryphes et semblent dater du seizième siècle. Dans le *Livre des figures hiéroglyphiques*, le Pseudo-Flamel établit une analogie entre la Résurrection des morts, suite au deuxième retour du Christ sur Terre, et la réalisation de la Pierre philosophale. Par ailleurs, ce rapprochement entre l'alchimie et les thèmes apocalyptiques est effectué par Matta dans ses toiles new-yorkaises. En

effet, les cataclysmes cosmiques représentés dans les toiles de 1941-1944 semblent influencés par l'imagerie alchimique.

Les trois figures alchimiques représentées dans *Les Célibataires* sont les vases en verres et les deux matières fabuleuses de l'alchimie, c'est-à-dire le Mercure volatil et le Soufre fixe. À la suite des conclusions de Romy Golan (1985 : 39) et de Martica Sawin (1995 : 321), nous identifions les Célibataires de Matta à des alambics²⁹, type de récipient en verre utilisé en alchimie, pour chauffer la matière première. En effet, quelques éléments iconographiques, notamment la forme des vases en verre et la présence du feu, viennent appuyer cette interprétation. En premier lieu, on trouve plusieurs sortes de fours, selon le type d'opération alchimique : la calcination, la sublimation, la distillation, la décantation, la fusion, la dissolution et la fixation. L'alambic est employé pour la distillation, tout comme la cornue. Ces deux appareils en verre sont lutés afin d'éviter l'explosion et la fuite des vapeurs, c'est-à-dire qu'un dôme est posé sur le col du vase et soudé avec de la terre glaise (aussi appelée *lut*). Selon l'alchimiste Antoine-Joseph Pernety (1787 : 213), s'il se trouve des ouvertures dans les récipients en verre, « l'œuvre périrait, ou le vase se briserait ». Dans le tableau de Matta, deux Célibataires sur trois sont fermés par un tel dôme, alors que le troisième est ouvert et semble recevoir le contenu liquide d'une coquille d'œuf brisée. En deuxième lieu, le feu joue un rôle important dans les opérations du Grand Œuvre. En effet, Roger Bacon (1899 : 66), dans son *Miroir d'alchimie*, affirme que « [la] chaleur perfectionne tout ». Aussi, le Pseudo-Nicolas Flamel (1993 : 38) mentionne le secret du « feu proportionné », qui doit être doux et continu afin de ne pas brûler le Soufre du métal. Dans le tableau de Matta, une petite flamme cramoisie, à la base de chaque Célibataire (vase de verre), réchauffe leur contenu. Également, le combustible utilisé par les alchimistes était principalement le charbon. Dans le *Grand verre* de Duchamp (1975 : 68), les Célibataires « vivent par le charbon », ou une autre matière première. Dans *Les Célibataires* de Matta, le thème de l'union du Mercure et du Soufre des alchimistes, que l'artiste aborde par les figures représentées, expriment

²⁹ Pour notre part, la forme que nous identifions à un creuset dans la *Révolte des contraires* serait le seul autre récipient alchimique, représenté par Matta, pendant sa première période surréaliste. Cette toile, avec *La pomme que nous connaissons*, est celle dont les couleurs et la composition se rapprochent le plus des *Célibataires*, vingt ans plus tard.

sa fascination pour les états merveilleux de la matière.

La théorie du Mercure et du Soufre est une constante de la doctrine alchimique depuis les grands alchimistes arabes jusqu'à l'époque contemporaine. Ces termes ne réfèrent pas aux corps minéraux qu'ils désignent dans la chimie moderne, mais à des « qualités de la matière » (Hutin 2005 : 70) (la sécheresse, la chaleur, l'humidité et le froid), voire des états merveilleux de la matière (le dissolvant universel et la semence des métaux, respectivement). Selon l'historienne d'art Barbara Obrist (1982 : 50, 78), la pratique de l'alchimie implique la croyance en la manipulation de forces surnaturelles imperceptibles par les sens mais néanmoins présentes dans la nature. Ainsi, les opérations du Grand Œuvre ont pour but de purifier certaines substances matérielles et de les combiner, de manière à mettre en action le Mercure et le Soufre qu'elles contiennent. Ces mystérieuses énergies sont désignées sous divers noms, notamment *Lune* et *Soleil*, *Or* et *Argent*, *Mâle* et *Femelle*. Ainsi, selon Bacon (1899 : 66), qui s'adresse en ces termes aux néophytes, dans son ouvrage *Miroir d'alchimie*, « [le] feu et l'azoth doivent te suffire » pour réaliser le Grand Œuvre. Les thèmes alchimiques du Soufre, du Mercure et des états merveilleux de la matière s'apparentent à la conception ésotérique, selon laquelle, la nature est vivante et qu'en elle circule un « feu caché » (Faivre 2002a : 16). En 1936, Matta aborde le thème de la vie occulte de la nature, dans le scénario de son seul projet cinématographique *La terre est un homme*, jamais réalisé. Près d'un an plus tard, l'artiste y revient dans ses premiers dessins inspirés par les planches de botanique. Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, les motifs plus spécifiquement alchimiques font leur apparition, dans sa production, en 1942. Ces motifs peuvent être identifiés à certaines des formes qui peuplent *Les Célibataires*, soit les couches de peinture fluide et les trois planètes.

Selon la croyance alchimique, le Mercure serait une énergie vivante que l'initié doit capter au fur et à mesure de sa matérialisation dans le fourneau ou le vase. À ce propos, l'ésotériste Pernety (1758: 124) affirme que cette force, imprégnée de la vertu des astres, est répandue dans tout l'univers, donnant et entretenant la vie terrestre. De son côté, dans le *Composé des composés*, Albert le Grand (1899 : 105) affirme que le Mercure se trouve « partout, jusque dans les

latrines ». Il est censé prendre différentes apparences physiques selon les phases du processus alchimique. À ce propos, le Pseudo-Flamel (1993 : 37) décrit la formation d'une vapeur bleue et noire s'élevant au-dessus de la matière minérale, au début de la captation du Mercure. Au cours du processus, le « lait virginal solaire » s'épaissit jusqu'à la consistance onctueuse de la « graisse du vent mercurial ». Ce passage du vent à la graisse semble référer à la transformation de la matière alchimique, d'un élément à l'autre. Selon les croyances alchimiques, le Mercure dissoudrait les métaux de façon naturelle, c'est-à-dire sans corrosion et sans détruire leur semence germinative, le Soufre. Pernety (1758 : 156), l'auteur du *Dictionnaire mytho-hermétique*, le nomme « Gouffre », parce que les métaux semblent s'y engloutir, pour ensuite reparaître sous une autre forme, purifiée. Dans *Les Célibataires* de Matta, le Mercure est certainement représenté par le sol vapoureux dont les exhalaisons blanchâtres montent vers le ciel. En effet, dans le système analogique des alchimistes, ce principe, le Mercure, est associé aux deux éléments volatils, l'Air et l'Eau. En résumé, à partir de 1942, les formes gazeuses des *Morphologies psychologiques* ont acquis une signification clairement alchimique.

La dissolution d'un métal par le Mercure alchimique livre le Soufre de celui-ci, la semence germinative, qui en est la partie la plus pure. Par analogie, le Soufre est associé à la fixité et aux éléments Terre et Feu. À ce propos, la philosophe des religions Françoise Bonardel (1981 : 109) rappelle la nécessité de délivrer le « noyau lumineux et dur, enclos dans le liquide mercuriel ». Plus tard, dans une opération subséquente, l'alchimiste réunit les deux matières. Pour sa part, Pernety (1758 : 368) décrit le Soufre comme un « [c]orps composé de la pure essence des métaux ». Ceci renvoie au concept ésotérique de la transmutation³⁰, puisque, d'une certaine manière, le métal meurt pour ensuite renaître à un autre état. La présence de trois planètes, météores ou astres, flottants dans *Les Célibataires*, semble évoquer le Soufre, ce « grain fixe » dont parle le fondateur des Illuminés d'Avignon (Pernety 1758 : 369). Le critique d'art Nicolas Calas (1975 : 25), qui a connu Matta dans les années quarante, résume l'idée par cette brève formule : « *The earth is still of sulphur* ». Dans un même ordre d'idées, l'historienne d'art Romy Golan (1985 : 46) fait également un rapprochement entre l'alchimie et les corpuscules en

³⁰ Antoine Faivre (2002a : 19) définit la transmutation comme un processus initiatique de mort et de renaissance.

l'évitation, qui sont apparus dès 1938 dans la production de Matta. Dans une note versifiée extraite des « Descriptions automatiques », Matta (1987 : 135) évoque les vertus occultes du Soufre, aussi appelé *Soleil des sages*, en ces termes : « ceux qui savent extraire ces rayons/travaillent à sa lumière/les autres tâtonnent dans la nuit ». Il semble faire référence à la terminologie utilisée par Pernety, dans l'article de son *Dictionnaire mytho-hermétique*, portant sur la « Sphère du soleil ». Dans cet article, l'auteur affirme que l'alchimiste doit extraire le Mercure des « rayons du soleil et de la lune » (Pernety 1787 : 370). Bref, les processus alchimiques représentés dans les toiles de Matta, réalisées entre 1942 et 1944, font intervenir des échanges entre le Mercure et le Soufre.

Ainsi, le Mercure et le Soufre agissent l'un sur l'autre pendant les étapes successives du Grand Œuvre, jusqu'à leur parfaite union dans la Pierre philosophale, finalité des opérations alchimiques. Autrement dit, le corps fixe, le Soufre, anime, coagule et fait prendre toutes sortes d'apparences au corps volatil, le Mercure, par lequel il est dissout et purifié. L'influence prépondérante du Mercure ou du Soufre détermine, tour à tour, les multiples phases de dissolution et de coagulation, au cours desquelles les deux matières exaltent réciproquement leurs qualités. À cet égard, les auteurs de traités alchimiques emploient fréquemment des métaphores amoureuses et sexuelles pour exprimer la réconciliation du Mercure et du Soufre. Ainsi, Pernety (1758: 271) définit les *Noces* comme la « réunion du fixe et du volatil » et précise qu'elles doivent être accomplies plusieurs fois avant que l'alchimiste parvienne à réaliser la Pierre philosophale. Dans un même ordre d'idées, l'alchimiste Michael Maier (1617 : « Discours XIX ») donne la parole au Soufre, dans le dix-neuvième discours de son ouvrage, *Atalante fugitive* :

Et que ceci se réalise, lorsque tu m'auras extrait en partie de ma propre nature et que tu auras extrait en partie mon épouse de sa nature, et qu'ensuite vous fassiez mourir les natures, et nous nous levons selon une résurrection nouvelle et incorporelle, car ensuite nous ne pouvons pas mourir.

Dans *Les Célibataires* de Matta, le thème de l'amour est davantage révélé par le titre que par le contenu pictural. En effet, le Soufre peut être considéré comme célibataire, dans la mesure où il est séparé du Mercure, cette force universelle dont les alchimistes reconnaissent la nature

intrinsèquement féminine. D'une manière générale, le dualisme occulte se retrouve dans les titres de certaines toiles new-yorkaises de Matta, dont *La révolte des contraires* et *L'impossible de l'un et l'autre*. Dans l'ensemble des *Inscapes* new-yorkais, la narration alchimique repose sur l'alternance des dissolutions et des coagulations, causées par le Mercure universel et le Soufre des métaux. Dans un paysage cosmique soumis à l'influence de ces éléments occultes, les Célibataires de Matta, comparables à des alambics, chauffent des œufs. Par ailleurs, dans l'ensemble des *Inscapes* de Matta, l'automatisme pictural et graphique est un moyen d'explorer les états merveilleux de la matière, thème associé à l'alchimie. Pendant la période américaine de l'artiste, son imagerie pataphysique se modifie considérablement, suite à l'introduction du dessin.

2.3 L'automatisme comme technique et comme métaphore

En premier lieu, la production picturale de Matta se caractérise essentiellement par la prolifération des taches vivement colorées, produites à l'éponge, autour desquelles s'organise l'espace. L'exploitation des possibilités du hasard, de l'accident et de la gestualité spontanée permet l'apparition de formes qui, sans les titres des toiles, seraient difficilement identifiables, dont *Pierres* (1940) et *Pluie* (1941). Dans son œuvre *Les Célibataires*, les figures qui relèvent de la création automatiste à partir des taches sont le ciel, le sol et les pierres. Ainsi, les pierres grises, flottant au-dessus des puits, sont couvertes de motifs abstraits verts, magenta et blancs. À notre avis, il semble que la portion de ciel, visible dans la partie supérieure gauche de la toile, ait été obtenue en mélangeant, avec une palette, sur un fond noir, quelques touches d'empâtement coloré. Ces taches opaques, jaunes, rouges et blanches, donnent au ciel un aspect solide et quasi-minéral, qui contraste avec le sol vapoureux. En effet, les textures du sol ont été obtenues aléatoirement, par des couches blanches et beiges de lavis. Ensuite, le peintre semble avoir essuyé, par endroits, ces taches avec un chiffon, laissant intacte une petite portion de ciel. En somme, les pierres, le sol vapoureux et le ciel relèvent du vocabulaire pictural élaboré par Matta, dès les premières *Morphologies psychologiques*, en 1938. Il est vrai que ces figures témoignent de l'influence de deux peintres surréalistes que Matta rencontre en 1937, soit celle d'Yves Tanguy, pour la représentation spatiale, et celle de Joan Miró, pour son choix de couleurs vives.

Cependant, vers 1943, la palette de Matta s'assombrit, alors qu'il intègre le dessin à sa pratique picturale.

Le dessin joue un rôle important dans la production artistique de Matta. Dès 1932, ses premières œuvres connues sont des dessins au plomb sur papier, de style cubiste, réalisés au Chili. Par la suite, alors qu'il travaille à l'atelier du Corbusier, l'artiste dessine des architectures fantaisistes, dans lesquelles il fait intervenir quelques éléments de collage. Après son retour à Paris, vers l'époque de sa rencontre avec les surréalistes parisiens, l'artiste introduit dans ses dessins la grille de type topographique, afin de donner forme au concept duchampien de passage et d'exploiter les possibilités de la perspective linéaire (Smith et Dartnall 2001 : 23). Puis, en 1938 et 1939, dans un petit nombre de *Morphologies psychologiques*, il trace des lignes noires assez larges, au pinceau, pour délimiter des formes géométriques. Ainsi, dans *Les Célibataires*, des lignes de ce type dessinent la machine que nous avons identifiée comme la Mariée, ainsi que quelques autres motifs abstraits, plus difficilement identifiables. Puis, en 1941, dans *Locus Solus* et *Années de peur*, le dessin devient un élément structurant de la représentation spatiale dans la peinture de Matta. En effet, l'artiste, grâce à une technique de traçage au rasoir, intègre, dans ses toiles, les diagrammes et les cercles concentriques qui se retrouvaient déjà dans ses dessins. Selon Mary Schneider Enriquez (2004 : 34), ces motifs représentent les concepts d'espace, de temps, de mouvement et de transparence. Dans un même ordre d'idées, le critique d'art Pedro Vélez (2002 : 152) interprète les enchevêtrements de réseaux linéaires comme une représentation graphique de la vitesse. De fait, les lignes-forces des *Inscapes* new-yorkais, héritées du cubo-futurisme, indiquent le mouvement des machines et la rotation des corps stellaires. Cette forme de calligraphie, les lignes enchevêtrées et les réseaux linéaires, puise son inspiration dans le travail de Duchamp et Jarry.

Dans la lignée d'Alfred Jarry, puis de Marcel Duchamp, l'usage de la ligne dans les toiles de Roberto Matta relève de la pataphysique. Par ailleurs, c'est le thème qu'il choisit pour sa deuxième exposition personnelle, qui se déroule à la Pierre Matisse Gallery, en avril 1942. Ainsi, le catalogue d'exposition y reproduit un extrait de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*,

pataphysicien. L'influence de Jarry dans le travail de Matta est étudiée par le critique d'art Nicolas Calas, lequel s'appuie principalement sur le catalogue de l'exposition *Viva la Gestalt!*. Il observe que les illustrations reproduites dans ce livret représentent des données scientifiques relatives à la psychologie, à la physique et à la géographie (Calas 1975 : 28). Ces images, qui incluent des oscillations hertziennes et une carte du pôle nord, sont combinées par l'artiste, dans le but de réaliser des « tableaux pataphysiques ». De plus, Calas rapproche ces motifs graphiques des mystérieux *linéaments*, auxquels le docteur Faustroll accorde « les propriétés des objets décrits dans leurs virtualités » (Jarry 1980 : 32). Selon la pataphysique, un objet peut ainsi se définir par les traits qui décrivent l'ensemble de ses mouvements possibles dans l'espace. La rencontre de la pataphysique et de la psychologie de la forme (*Gestalt*) correspond donc à un renouveau de la pratique picturale de Matta, marqué par la pratique du traçage au rasoir. Dans *Les Célibataires*, cette technique semble avoir été utilisée pour dessiner les trois puits, les vallonnements du sol, de même qu'une ellipse autour de deux Célibataires. Pour sa part, l'historien de l'art Paul B. Franklin interprète la grille tracée sur toute la surface de la toile comme un champ de force électromagnétique, puisque Matta s'intéresse alors à ce type d'interactions physiques (Franklin 2008 : 146). Contrairement à cet auteur, il nous semble que plusieurs lignes évoquent plutôt le mouvement des objets et la coprésence de multiples dimensions de l'espace et du temps, comme le suggèrent Mary Schneider Enriquez (2004 : 34) et Pedro Vélez (2002 : 152). En effet, la géométrie pluridimensionnelle et la décomposition mécanique du mouvement sont deux thèmes importants de la production de Matta.

À partir de 1941, influencé par l'œuvre de Marcel Duchamp, Matta commence à déployer une calligraphie tranchante, composée de fines lignes acérées, tracées par la lame, dans sa production picturale. L'activité linéaire tranchante des toiles Matta relève de la pataphysique, une esthétique pseudo-scientifique influencée par Jarry et Duchamp. Nous avons vu précédemment que Matta et Duchamp se sont tous deux associés à la pataphysique. Par exemple, dans une note de la *Boîte de 1914*, Duchamp (1975 : 37). résume son rejet de l'esthétisme conventionnel par une pseudo-formule algébrique, dans laquelle un mot déformé est emprunté au célèbre guignol créé par Jarry : « Arrhe est à art ce que merdre est à merde » L'interjection « Merdre! » est la première

parole que prononce le personnage principal d'*Ubu roi* (Jarry 1968 : 31). Ubu, dans une autre pièce du cycle théâtral qui lui est consacré, se présente comme l'inventeur de la pataphysique (Jarry 1968 : 187). Vingt-cinq ans plus tard, Duchamp rédige « SURcenSURE », un poème sur la censure gouvernementale. Ce texte, fortement politisé, fait de nouveau référence au personnage grotesque créé par Jarry, de même qu'à son proverbial appétit d'argent, ou de « Phynance ». Dans le même esprit pseudo-scientifique, une des notes de la *Boîte blanche*, rédigées entre 1912 et 1915, décrit le moyen d'obtenir ce que Duchamp (1975 : 113) appelle une « exactitude », c'est-à-dire une ligne droite tranchante. Pour cela, la toile est d'abord couverte avec un médium noir, puis une couche de couleur est appliquée. Ensuite, lorsque la couche de couleur est à demi fraîche, les lignes sont gravées avec une pointe, à l'aide d'une règle. À notre avis, Matta semble avoir utilisé une technique similaire, ce qui pourrait expliquer les marques de rasoir qui parcourent certaines toiles, réalisées entre 1942 et 1944. D'autres œuvres de Duchamp ont probablement influencé cette activité linéaire chez Matta, soit l'installation de l'exposition *First Papers of Surrealism* et le *Grand verre*. En effet, le critique d'art James Thrall Soby (1947 : 105) est probablement le premier auteur à supposer l'influence, sur la production de Matta, du réseau de fil qui parcourait les différentes salles de la *Whitelaw Reid Mansion*, où avait lieu l'exposition *First Papers* (fig. 10). Par la suite, cette hypothèse a été reprise par d'autres auteurs et, parmi ceux-ci, Elisabeth Haglund, qui propose également une piste d'analyse complémentaire. Selon elle, les enchevêtrements linéaires dans les toiles du jeune peintre sont influencés par les cassures accidentelles du *Grand verre* (fig. 2), tableau que Matta a vu pour la première fois en 1942 (Haglund 1969 : 13). De tout ceci, il ressort que le travail de Duchamp est à la source des changements qui se sont produits dans la production picturale de Matta à cette époque. De la même façon, la pataphysique, inventée par Jarry puis développée par Duchamp, est réinterprétée par Matta dans le cadre du projet surréaliste.

La pensée surréaliste de Roberto Matta associe la littérature pataphysique de Duchamp et Jarry aux théories de la psychologie moderne. De fait, l'exploration de la vie intérieure est le but visé par Matta, dans la pratique de l'automatisme pictural et graphique. La correspondance de l'artiste avec André Breton aborde cet aspect de sa création. Par exemple, dans une lettre à Breton, datée

du 31 janvier 1940, Matta (dans Flahutez 2007 : 149) compare les *Inscapes* à des reproductions photographiques de « paysages psychiques ». Selon lui, la peinture est l'expression de désirs violents et la traduction automatique des « messages qui nous viennent de l'esprit » c'est-à-dire des pensées inconscientes. Pour leur part, Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 17) définissent l'esthétique de Matta comme une tentative d'attribuer une structure picturale à des concepts psychologiques intangibles. Évidemment, *Les Célibataires* illustrent des concepts associés à la vie affective et amoureuse. En effet, les trois contenants en verre et la machine rotative sont les acteurs d'une impossible histoire d'amour. Compte tenu de ce qui précède, les trois Célibataires, dans la toile de Matta, semblent représenter l'état de solitude nécessaire à l'exploration de l'inconscient. Parallèlement, nous avons vu que la Voie lactée et le réseau linéaire parcourant la toile résultent de l'expression spontanée des émotions et des désirs refoulés. Par conséquent, ils semblent représenter l'inconscient des Célibataires comme un élément extérieur à eux, un milieu dans lequel ils baignent et sont soutenus. En ce qui a trait au processus alchimique, le Soufre impur du minerai pourrait être considéré comme « célibataire », dans la mesure où il est privé du Mercure, l'élément universel et purificateur. Cette narration alchimique est suggérée par le ciel, le sol et les pierres, mais aussi par les cercles concentriques et les diagrammes.

Chapitre III : Théorie de l'artiste

3.1 La fonction métaphorique de la représentation spatiale

En plus d'être plasticien, Matta est parti de sa pratique pour développer une théorie de la peinture. En effet, avant et pendant la période d'exil du groupe surréaliste parisien, soit de 1938 à 1945, il rédige quelques textes théoriques et de nombreuses notes sur l'art et la poésie. L'idéologie artistique pensée par Matta recoupe les thèmes de la fonction métaphorique de la représentation spatiale, de la figuration élémentaire et du développement des facultés de clairvoyance. Pendant la première période surréaliste de Matta³¹, ses principaux textes théoriques sont « Morphologies psychologiques » et « Mathématique sensible – architecture du temps », publiés en 1938. Ils sont suivis par de courtes notes, notamment « Inscapes » (1938), « Le monde ressemble de plus en plus à une poire... » (1938) et « Géodésie des images » (1940). Ces textes seront rassemblés et publiés pour la première fois en 1987, dans le premier volume du recueil *Notebooks*. En raison de cette activité intellectuelle prolifique, l'écrivain surréaliste Robert Lebel (1991 : 50), qui l'a bien connu à cette époque, se demande si « l'on doit s'étonner davantage de ses dons de peintre que de ses dons de remueur d'idées ». Pour sa part, l'historien d'art William Rubin (1957 : 3) qualifie de « philosophie hermétique » la pensée esthétique développée par Matta, à la jonction du surréalisme et de l'ésotérisme. Du reste, de nombreux peintres surréalistes ont eu également une activité de théoriciens, entre autres Max Ernst, Salvador Dali et Wolfgang Paalen. Matta s'inscrit certainement dans cette même lignée.

À la suite des premiers mouvements d'avant-garde, et principalement du cubisme et du futurisme, Matta tente de redéfinir la représentation de l'espace pictural. À ce sujet, Romy Golan (1985 : 38) observe que le procédé consistant à superposer deux systèmes de perspective, développé par l'artiste entre 1941 et 1944, est emprunté au *Grand verre*. En effet, comme dans la peinture de

³¹ En 1948, Roberto Matta est exclu du groupe surréaliste parisien, sous prétexte d'« ignominie morale » et de « disqualification intellectuelle » (Bozo 1985 : 281). Puis, onze ans plus tard, à l'issue de sa participation au cérémonial de l'*Exécution du Testament du Marquis de Sade*, organisé par l'artiste Jean Benoît, Matta est réintégré dans le surréalisme.

Duchamp, la perspective atmosphérique des tableaux de Matta est rendue par une succession de couches de matière fluide et semi-transparente. Ainsi, dans une note de la *Boîte verte*, Duchamp (1975 : 56) prévoit de peindre la Voie lactée couleur chair par la superposition de couches semi-transparentes de médium à l'huile. En ce qui concerne la perspective linéaire, les habiletés en dessin isométrique de Matta, acquises lors de sa formation d'architecte, ont certainement un impact décisif, comme le souligne Martica Sawin (1985 : 33). Ainsi, alors qu'il est employé par Le Corbusier, Matta réalise, pour lui-même, ce qu'il nomme les « *mad propositions* » (Obrist : 2004), c'est-à-dire des projets d'architecture fantastiques. Par exemple, *Draps mouillés* représente des personnages qui évoluent parmi des murs courbes et des escaliers flottants³². Puis, dans *Les Célibataires* et les autres toiles de la période 1941-1944, l'espace architectural est déformé par un agencement de lignes horizontales et verticales, qui contredit la perspective classique. Ces motifs divisent les régions diaphanes et installent de multiples perspectives, qui font éclater l'espace de la représentation. L'espace ambigu, qui résulte de l'enchevêtrement de ces lignes droites et courbes, est associé à l'exploration de l'inconscient et aux spéculations au sujet des autres dimensions.

Les *Morphologies psychologiques* ont pour but de représenter les analogies occultes entre l'esprit humain et les phénomènes de la nature. Cet aspect de la production picturale de Matta évoque la théorie des correspondances, une des quatre caractéristiques intrinsèques de l'ésotérisme observées par Antoine Faivre (2002a: 15). Les correspondances sont des renvois symboliques, unissant les différentes parties de l'univers entre elles, notamment les planètes, les métaux, les humains et les quatre éléments. La *Table d'émeraude*, un texte alchimique rédigé en arabe, probablement au douzième siècle, résume cette doctrine par une formule qui, par la suite, sera fréquemment citée par les alchimistes chrétiens : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas pour accomplir les miracles d'une seule chose » (Hermès Trismégiste 1899 : 2). Et, plus loin, le Pseudo-Hermès Trismégiste affirme que l'agent mystérieux du Grand Œuvre « monte de la terre au ciel, et aussitôt redescend sur la terre » et qu'il

³² Soulignons que Matta ne connaît très probablement pas le surréalisme, au moment où il réalise ces « *mad propositions* » et que sa connaissance directe de la peinture européenne se limite probablement aux œuvres copiées dans les musées romains.

recueille ainsi « la force des choses supérieures et inférieures ». En bref, les renvois symboliques qui fondent la doctrine ésotérique des correspondances expriment la croyance en la vie secrète de l'univers et en l'unité organique de ses différentes composantes. La doctrine des correspondances se rattache à la pensée analogique, selon laquelle les principes de synchronicité et de tiers inclus remplacent ceux de tiers exclu et de non-contradiction (Faivre 2002a : 15). Par ailleurs, la formulation du projet surréaliste, dans le *Second manifeste* de Breton, fait une large part à la pensée analogique. En effet, Breton (1985 : 72) présente l'espoir de détermination d'un « certain point de l'esprit » comme le moteur du surréalisme. De ce point de vue, ce qui nous apparaît comme des contradictions cesserait d'être perçu comme tel. Parmi ces couples d'opposés, Breton mentionne « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable » ainsi que « le haut et le bas ». La résolution des contraires des contraires s'explique par la subversion des catégories dualistes prônées par la logique instrumentale et la morale chrétienne.

Dans les *Inscapes* de Matta, le thème de l'unité des contraires est représenté, entre autres, par l'illusionnisme spatial. Ses textes théoriques qui abordent la question de la perspective développent une relation métaphorique entre l'espace pictural et l'espace intérieur de la subjectivité. Par exemple, dans une note de 1940, l'artiste affirme la nécessité de « penser la poésie peinte », afin que « l'espace de l'esprit » s'ouvre à la conscience (Matta 1987: 100). De plus, la perspective ne devrait pas seulement être considérée comme un « radiogramme dessiné à l'encre de Chine sur la pupille », comme le rappelle l'artiste dans « Les rubis au sang de lait ». Autrement dit, la représentation spatiale n'a pas une fonction uniquement illusionniste et rétinienne. De fait, Matta considère cette technique comme un outil privilégié pour représenter la « [p]lénitude des images profondes » et la « surprise des réalités intermittentes sous un ciel vieux ». La perspective aurait la faculté de révéler des dimensions du réel qui sont normalement invisibles, grâce à la représentation métaphorique des profondeurs de l'esprit. De tout ceci, il transparaît que la production théorique de Matta est inséparable d'une conception surréaliste de l'image poétique. Dans l'œuvre de ce dernier, les procédés perspectifs sont mis au service d'une démarche de connaissance, qui contredit le dualisme des catégories conceptuelles prônées par la

raison instrumentale. Cette réconciliation des opposés s'appuie sur la pensée analogique et la dialectique hégélienne, afin d'affirmer la toute-puissance de l'imagination. Ainsi, l'espace pictural des toiles de Matta représente un continuum entre le monde extérieur et le monde intérieur.

La désorientation spatiale, suggérée dans les toiles new-yorkaises de Matta, subvertit l'opposition conceptuelle entre l'extériorité et l'intériorité. Selon l'artiste, la peinture aurait « un pied dans l'architecture, l'autre dans le rêve »³³ (Matta, dans Soby 1947 : 104). Autrement dit, les *Inscapes* expriment sous une forme visible une réalité invisible : l'unité de l'espace extérieur, objectif et de l'espace intérieur, subjectif³⁴. Dans le texte « Morphologies psychologique », Matta précise que cet espace pictural ambigu subit continuellement une « transformation rotative et pulsatoire » (Matta 1987: 70). Autrement dit, le mouvement incessant des échanges entre les réalités matérielles et psychologiques empêche la formation d'éléments fixes et délimités. La perspective ambiguë des toiles de Matta semble une métaphore des modifications profondes de l'espace et du temps, qui sont perçues lors de l'expérience alchimique. Ainsi, René Alleau (2008 : 619) définit les bouleversements cognitifs propres à l'expérience alchimique comme le transfert de l'initié dans le « cercle magique d'un autre "espace-temps" ». L'alchimiste risque d'être « absorbé sans retour », dans ce monde merveilleux, régi par la loi des correspondances universelles. Cet aspect de l'initiation alchimique évoque le caractère périlleux de l'expérience surréaliste, souligné par Breton (1985 : 52) dans le *Manifeste* : « [o]n traverse, avec tressaillement, dit-il, ce que les occultistes appellent des *paysages dangereux* ». Notons que le thème du péril existentiel se retrouve dans les titres de certaines œuvres de Matta, notamment *Les désastres du mysticisme* (1942) et *Les enfants craignent les idoles* (1943). Dans ses toiles et les autres *Inscapes*, la désorientation spatiale, suscitée par le double système de perspective des toiles de cette époque, représente la perte des repères cognitifs habituels, ainsi que l'unité de l'espace extérieur et de l'espace intérieur.

³³ « Painting has always one foot in architecture, one foot in the dream ». Traduction libre.

³⁴ Cette relation métaphorique dans la peinture de Matta été observée par William Rubin (1985 : 22), Donald Kuspit (2011) et Francine Birbragher (2002 : 141).

3.2 La figuration « élémentaire »

Pendant la période new-yorkaise de Matta, trois critiques associent, non sans ambiguïté, la production de l'artiste à la peinture non figurative, abstraite. Mentionnons Clement Greenberg, dont nous avons déjà discuté la position critique sur ce sujet. Ensuite, l'auteur anonyme de l'article « Matta's Cataclysmic Force » identifie, dans les œuvres exposées en 1942, à la Pierre Matisse Gallery, la représentation d'une « force cosmique » (1942a : 30). Toutefois, cette observation ne l'empêche pas de ranger le jeune peintre parmi les *abstractionnistes*. Enfin, comme nous l'avons vu précédemment, un critique d'*Art News* développe le concept d'« abstraction narrative », pour qualifier l'œuvre de Matta (1942b, dans Sawin 1995 : 316). Pourtant, il est l'un des premiers commentateurs à relever, dans les *Morphologies psychologiques*, la présence d'un système figuratif emprunté à l'alchimie. De tout ceci, il ressort une contradiction dans le discours des critiques, suscité par les toiles de la période américaine de Matta. Dans le même ordre d'idées, Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 17, 21) évoquent plutôt la notion paradoxale de symbolisme abstrait. Selon ces auteures, le système de signes figuratifs mis en place dans les *Inscapes* de Matta est, au moins jusqu'à un certain point, privé de référence à la réalité matérielle, au monde visible. De façon plus nuancée, Pedro Vélez (2002 : 152) distingue, dans les *Inscapes*, une combinaison d'abstraction et de figuration. Selon lui, Matta abstrait les éléments physiques, dans le but de les rendre fluides. En effet, de vastes formes liquides peuplent ses toiles, jusqu'en 1945. Cependant, il importe de mentionner le phénomène inverse, la minéralisation de ces mêmes éléments, observable dans certaines figures, notamment les trois astres alchimiques et le ciel rocheux des *Célibataires* (fig. 1). Par conséquent, il semble inexact de parler d'abstraction à propos de la production de cet artiste, en raison du rôle important joué par la figuration et la narration.

Le concept d'abstraction biomorphique a été élaboré par l'historien d'art Alfred H. Barr (1966 : 200), afin de qualifier une des tendances abstraites qu'il observe dans l'art surréaliste, principalement chez Hans Arp et Henry Moore³⁵. Selon cet auteur, le surréalisme non figuratif

³⁵ Selon Barr (1966 : 182), l'autre tendance du surréalisme abstrait, c'est-à-dire l'*abstraction linéaire*, est représentée par Joan Miró et André Masson.

relève, en fait, d'une semi-abstraction (« *near abstraction* », 12). À la suite de Barr, l'historien de l'art Meyer Schapiro (1996 : 55) résume les principaux éléments formels propres à l'abstraction biomorphique, telle que pratiquée par les peintres surréalistes. Premièrement, il distingue la représentation de l'espace vide, dans lequel des formes amiboïdes, composées d'une matière vivante et élémentaire, émettent des vibrations. Deuxièmement, il observe l'emploi d'une calligraphie à la fois violente et inquiète. Cette description de l'abstraction biomorphique, rédigée par Schapiro, semble préfigurer les *Morphologies psychologiques*, réalisées de 1941 à 1944, et ce, bien qu'elle ait été publiée avant que Matta n'entame sa carrière de peintre. En effet, elle correspond tout à fait aux techniques automatiques employées par l'artiste. Pour sa part, William Rubin (1968: 40) est possiblement l'un des premiers auteurs à rattacher la production picturale de Matta au biomorphisme. Contrairement à Rubin, nous ne pensons pas que ce terme convienne pour définir la production picturale de l'artiste. En effet, le système iconographique de Matta intègre des éléments qui n'appartiennent pas au domaine du vivant (le *bios*), notamment la pierre, le feu et l'eau. Sans doute, cette remarque vaut également pour Arp, Tanguy et Miró. Pour cette raison, nous employons le concept de « figuration élémentaire », plutôt que celui d'« abstraction biomorphique », puisque ce dernier implique seulement les éléments vivants de la nature.

La poétique des éléments, développée par Matta pendant sa période new-yorkaise, comporte certainement un caractère narratif, comme le note un critique d'*Art News* déjà cité (1942b, dans Sawin 1995 : 316). En effet, le récit de la transformation d'une force occulte, d'un état élémentaire à un autre, se retrouve dans toutes les *Morphologies psychologiques*. Par ailleurs, ce phénomène est relevé et décrit par le commissaire d'exposition Jeffrey Wechsler (1977 : 51), qui parle, à cet effet, de « fantastiques métamorphoses cosmiques ». D'abord, la lumière se condense, se minéralise, puis cette matière solide se liquéfie. Enfin, le fluide s'élève sous la forme d'une montagne, qui emplit progressivement tout l'espace. Dans un même ordre d'idées, l'historien d'art Alvaro Medina (1995: 68) observe la représentation du mouvement perpétuel de la matière dans les *Morphologies psychologiques*. De plus, cet auteur identifie les mouvements fluides et chaotiques de ces tableaux à une « soupe primordiale », contenant toutes les « possibilités de la matière » (Medina 1995 : 74). Ce passage, d'un état physique à un autre, rappelle le cycle

d'échanges continus entre les quatre éléments, résumé dans la figure alchimique de l'*Anneau de Platon*. Selon la doctrine résumée par cette figure, la transformation de la matière première se déroule toujours selon un ordre immuable : le Feu se condense, l'Air se liquéfie, l'Eau durcit puis la Terre s'enflamme (Ganzenmuller 1939 : 115). En ce qui concerne Matta, les titres de certaines de ses toiles évoquent directement la figuration élémentaire, notamment *Au centre de l'eau* (1941), *Roches profondes* (1942) et *Ici, Monsieur le Feu, mangez!* (1942, fig. 11)³⁶.

Dans les *Morphologies psychologiques* de Matta, le thème de la transformation de la matière d'un état physique à un autre se rapproche de la philosophie de la poésie de Gaston Bachelard. Ce dernier définit l'imagination matérielle comme un besoin de compréhension qui, tout à la fois, imagine la matière et matérialise l'imaginaire (Bachelard 1990 : 14). Il distingue quatre types d'imagination matérielle, qui correspondent aux quatre éléments de la physique grecque. Chaque élément peut être rêvé et pensé dans son « dynamisme spécial ». Cependant, Bachelard (1990 : 15) note l'existence d'« images composites », formées de plusieurs éléments. De plus, il associe le concept d'imagination matérielle à la croyance aux esprits élémentaires (Bachelard 1990 : 86-87). La première occurrence de cette croyance a d'abord été formulée dans *Le livre des nymphes, des sylphes, des pygmées, des salamandres et de tous les autres esprits* (1535), de l'alchimiste Paracelse. D'après cet auteur, les esprits élémentaires sont produits à partir de l'union de deux semences, provenant respectivement du ciel et de l'élément dans lequel ils habitent. Cette personnification des éléments naturels évoque la croyance animiste, dont se réclame Matta (dans Flahutez 2007 : 161), dans une lettre à Breton citée précédemment. Dans le même ordre d'idées, le peintre avertit les spectateurs de son exposition, *Viva la gestalt!*, qu'ils sont « regardés » par les oscillations hertziennes, tracées dans ses tableaux (Matta 1987 : 123). Pour sa part, Pedro Vélez (2002 : 152) identifie les flammes jaunes et grises, situées au côté gauche de la route, dans *L'initiation (naissance d'un extrême)*, à des esprits abstraits. Sans doute, cette interprétation s'accorde avec la conception alchimique d'une nature vivante et pleine d'esprits, abordée par Matta dans les *Inscapes* de sa période américaine. De plus, le Soufre et le Mercure sont eux-

³⁶ Notons que, dans aucun des titres des *Morphologies psychologiques*, Matta ne fait référence à l'Air, contrairement aux trois autres éléments. Toutefois, nous verrons que Breton et Seligmann associent principalement les Grands Transparents à l'élément aérien.

mêmes des symboles alchimiques composites, puisque l'un correspond à la Terre et au Feu, alors que l'autre correspond à l'Air et à l'Eau (Hutin 2005 : 73). Assurément, dans *Les Célibataires* (fig. 1), la Voie lactée possède la volatilité du Mercure, tandis que les astres rocheux possèdent la fixité du Soufre. Aussi, nous avons observé que le feu réchauffe le contenu de chacun des alambics. Par ailleurs, dans les *Morphologies psychologiques* de Matta, les esprits élémentaires provoquent un cataclysme universel.

Les *Morphologies psychologiques* racontent un « drame cosmique », dans lequel la création et la destruction du monde sont causées par l'action d'éléments occultes. Ainsi, dans une prose de 1938, intitulée « Le monde ressemble de plus en plus à une poire... », ce fruit est une métaphore de la guerre qui se prépare en Allemagne. Dans ce texte, Matta (1987 : 55) explique sommairement le symbolisme apocalyptique de la spirale, motif qui se retrouve dans certaines de ses toiles contemporaines des *Célibataires*. Ainsi, le double mouvement des « spirales graphiques de l'idéopathie » est assujéti à un déterminisme cosmique, que nous cachent « les hauts et les bas du problème », c'est-à-dire la logique dualiste. Pour qui désire parvenir à une perception plus précise du drame cosmique, le jeune peintre y formule le conseil suivant : « Revenons d'ores et déjà à l'apocalypse de l'espace mou et centrifuge » (Matta 1987 : 55). Autrement dit, le système de perspective irrationnelle, mis en place par Matta à cette époque, notamment dans certains dessins sans titre, aurait le pouvoir de révéler les causes psychologiques et occultes de la guerre. Par la suite, Matta forge des néologismes qui rendent compte du contenu apocalyptique de sa production new-yorkaise. Il définit d'abord la « Matta-physique » comme une « [i]nvention agissante et bonne », susceptible de causer un incendie aux proportions cataclysmiques (Matta 1987 : 112). Puis, en 1943, l'artiste réalise la série des « Tragiptyques », trois triptyques « tragiques » sur le thème de la guerre : *Rougeur du plomb*, *La vertu noire* et *Prince de sang*. Enfin, le dessin *Cataclyphe le Grand* illustre le dossier collectif « Vers un nouveau mythe », publié en 1944, dans le quatrième numéro de la revue surréaliste *VVV*. Le néologisme contenu dans ce titre, formé des mots « cataclysme » et « hiéroglyphe », renvoie certainement à la représentation symbolique de la destruction universelle par les éléments.

Quelques auteurs relèvent le thème du cataclysme universel dans les toiles de Matta, notamment les historiennes d'art Francine Birbragher, Elizabeth A. T. Smith, Colette Dartnall et Martica Sawin. Pour sa part, Francine Birbragher (2002 : 141) note des relations, entre les thèmes catholiques et surréalistes, dans les *Morphologies psychologiques*³⁷. En effet, l'Apocalypse de Jean raconte les épisodes de la destruction du monde par les éléments, prélude au Jugement Dernier et à l'avènement de la Nouvelle Jérusalem (*Apoc.*, VI-IX). À ce propos, les thèmes du cataclysme universel et de la destruction du monde par les éléments se retrouvent dans le titre de certaines toiles new-yorkaises, notamment *La fin de tout*. Notons qu'Éliphas Lévi (2000 : 553, 555) associe le *Livre des figures hiéroglyphiques*, du Pseudo-Nicolas Flamel, au symbolisme numérologique de l'Apocalypse biblique. Autrement dit, l'initiation aux secrets alchimiques serait une préfiguration de la fin des temps. En effet, dans son étude de l'alchimie chrétienne, René Alleau (2008 : 619) relève une analogie entre le déroulement du Grand Œuvre et l'histoire universelle. À la lumière de ces données, on peut affirmer que la diffusion du Mercure vapoureux, dans l'espace de la représentation des *Célibataires* (fig. 1), suggère certainement le phénomène de dissolution universelle. Donc, le thème de l'Apocalypse, dans l'œuvre de Matta, est lié à l'intérêt de l'artiste pour l'alchimie, de même qu'à sa compréhension de la situation mondiale de son époque.

Le thème de l'Apocalypse dans les toiles new-yorkaises de Matta est, en fait, associé à celui d'une nouvelle Genèse, succédant aux catastrophes. À ce propos, l'auteur anonyme d'un compte rendu, publié dans *Art Digest* en avril 1942, associe la « force cataclysmique » (1942a : 30), représentée dans les toiles de l'artiste, au processus de création de la vie. Dans un même ordre d'idées, Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 22) mettent en parallèle le thème de la destruction universelle et celui de la création d'un nouveau monde dans la production de Matta. Aussi, Francine Birbragher (2002 : 141) explique la dualité de la Genèse et de l'Apocalypse, dans les toiles de Matta, par une influence importante de la théologie jésuite. Pour sa part, Peter Plagens (2012 : 113) interprète les *Inscapes* comme la représentation du commencement de

³⁷ La Crucifixion est le thème de sa première peinture, *Cruci-fiction*, et, auparavant, il y avait consacré un dessin, sous le titre *À vous deux*.

l'univers, c'est-à-dire qu'il insiste davantage sur leur aspect g n sial que qu'apocalyptique. Par ailleurs, Nancy Miller (1982 : 27) et Mary Schneider Enriquez (2004 : 35) associent toutes deux le motif de l'œuf cosmique à l'espoir d'un nouveau monde préservé, parmi le chaos et la destruction. Compte tenu de ce qui précède, le deuxième Célibataire, peint par Matta, semble être le lieu dans lequel est protégé et entretenue le germe d'une prochaine Création. En revanche, la signification cosmologique des deux autres œufs semble plus difficile à établir. Effectivement, leur association avec la nourriture, plutôt que la reproduction, ne cadre pas avec le symbolisme alchimique, ni avec le scénario apocalyptique. Du moins, nous ne voyons pas quelle signification cosmogonique pourrait se rattacher à des œufs stériles et prêts pour la cuisson.

Dans une entrevue avec un journaliste de *Decision*, publiée en 1941, Matta (dans Janis 1944 : 135) aborde le thème pictural de la nouvelle ou future Genèse : « *For me it is a structural sense of life as one has a sphere-like conceptions of the earth... Man inventing as nature invents, is like participating in advance in a future time...* ». Pour sa part, la critique d'art Rosamund Frost (dans Flahutez 2007 : 172) associe l'usage d'un double système de perspective, dans les toiles de l'artiste, à la représentation d'un « futur d'urgence et d'excitation ». Ceci évoque le moteur psychologique de l'alchimie, identifié par l'historien des sciences Wilhelm Ganzenmuller (1939 : 208), soit le « désir ardent de l'avènement des temps nouveaux ». Dans un même ordre d'idées, Serge Hutin (2005 : 12), docteur  s Lettres et attaché de recherche au CNRS, rappelle que l'ambition des alchimistes était d'opérer « la régénération du cosmos ». Pour sa part, René Alleau (2008 : 619) relève une analogie entre la nouvelle Genèse, réalisée par l'alchimiste dans son laboratoire, et la seconde naissance, vécue par ce dernier lors de son initiation. Par ailleurs, une toile de 1941, *Initiation (naissance d'un extrême* (fig. 12), réfère certainement à ces deux aspects de l'expérience alchimique. D'une part, le titre évoque sans aucun doute le concept ésotérique de nouvelle naissance, alors que la route qui s'enfonce, au loin, dans un nuage opaque, semble représenter le processus initiatique. D'autre part, l'espace chaotique représenté dans ce tableau, comme dans tous les *Inscapes*, associe le processus apocalyptique aux mouvements de la vie intérieure. La transformation d'une force occulte, d'un état élémentaire à un autre, marque à la fois la création du monde, sa destruction et sa recréation. En fait, l'exploration simultanée de ces

différents thèmes par Matta s'inscrit dans un projet de développement des pouvoirs occultes de l'esprit humain.

3.3 Le développement des facultés de clairvoyance

Dans les écrits de Roberto Matta, la pratique de l'automatisme pictural est présentée comme le moyen privilégié pour accéder aux connaissances occultes. Ainsi, dans une note de 1940, Matta (1987: 100) affirme qu'il est à « un de ces moments de l'histoire où la conscience de l'homme clairvoie [*sic*] un changement de dimension, une nouvelle vie jusqu'alors cachée ». Le texte « Géodésie des images », rédigé la même année, situe le rôle de sa peinture par rapport aux possibilités de cette ère nouvelle, de ce nouveau paradigme. À cet effet, les *Inscapes* permettraient une compréhension intuitive et visionnaire de certains sentiments et phénomènes de l'existence. Ainsi, les « surprenantes indécisions », les rencontres marquantes, les présages et les « suites de désastres irrespirables » y livreraient leurs significations occultes, d'abord à l'artiste, puis au spectateur. À ce propos, Fabrice Flahutez (2007 : 32) rappelle l'intérêt de Matta pour le concept autochtone de « double vue », c'est-à-dire la faculté de percevoir les réalités matérielles et spirituelles. Ainsi, la démarche artistique de ce peintre mélange les thèmes alchimiques et autochtones, propose des concordances entre ces deux traditions spirituelles. Aussi, André Breton (2002 : 192) évoque la « divination par le moyen de la couleur », à propos des premières *Morphologies psychologiques*. En effet, dans cette série, les taches de couleurs vives sont le support d'une vision intérieure. Dans un même ordre d'idées, Pierre Mabille (1977 : 174) affirme que Matta aurait employé la méthode automatique, dans le but de « dresser l'horoscope du moment », à la manière des arts divinatoires. « Matta, note-t-il, poursuit en toute rigueur la tradition stricte du *délire* poétique » (175). Cette « tradition » remonterait à William Blake et à Arthur Rimbaud, deux poètes qui ont abordé le thème de la folie, en opposition à la logique instrumentale et à la morale chrétienne. À ce sujet, l'essayiste William Corbett (2004 : 32) affirme que les *Morphologies psychologiques* sont une représentation de réalités invisibles, notamment les rêves et les autres dimensions. Également, l'historien d'art Donald Kuspit (2011) rattache le « mysticisme cosmique » de Matta au besoin moderne de « transcender le monde mesurable et

d'aborder le non-mesurable ». Selon cet auteur, les premières aquarelles abstraites de Wassily Kandinsky, en 1910, amorcent cette tendance majeure de l'art moderne de représentation de l'invisible. Par la suite, en 1911, l'artiste russe publie *Du spirituel dans l'art*, traité dans lequel il affirme son adhésion aux idées théosophiques³⁸. C'est dans la continuité de cette réflexion, amorcée par Kandinsky, que Matta projette d'employer la création artistique comme outil de développement des facultés de clairvoyance.

Pour paraphraser les propos de l'historienne d'art Nadia Choucha (1991 : 3) sur le surréalisme, l'ésotérisme ne fournit pas seulement à Matta des thèmes philosophiques et littéraires. Il influence également sa technique picturale et sa quête de connaissance spirituelle, puisque l'agencement des taches colorées et de la calligraphie tranchante est le support d'une vision intérieure. À ce sujet, le philosophe Gérard Durozoi et le docteur en littérature Bernard Lecherbonnier (1972 : 16) définissent « l'esprit commun » qui anime l'ésotérisme et le surréalisme. D'après ces deux auteurs, ces doctrines partageraient les mêmes « principes de connaissance » et une semblable « conception du monde ». En effet, le surréalisme rejoint l'ésotérisme, dans la mesure où il fait appel aux mythes, aux symboles et aux analogies, afin de percevoir « l'état originel de l'homme ». Cette quête des origines, telle qu'elle est formulée par Breton (1992 : 182) dans « Le message automatique » (1934), suppose que la conscience des peuples tribaux, des enfants et des « fous » n'opère pas de distinction entre la perception et la pensée. À l'encontre des postulats réducteurs de la logique instrumentale, qui tendent à distinguer ces deux opérations, les surréalistes désirent retrouver une certaine unité psychique, associée à la marginalité et au primitivisme. De plus, Durozoi et Lecherbonnier notent deux aspects de la démarche surréaliste qui, malgré un rejet général de tout postulat métaphysique, recourent à l'ésotérisme. Premièrement, dans le surréalisme, la connaissance des rapports de l'homme et de l'univers est révélée par des techniques héritées des sciences occultes, notamment la visualisation et la pensée analogique. L'objet de l'ensemble de ces techniques, la plongée en soi, c'est-à-dire l'exploration de la vie intérieure, donne accès à une

³⁸ La Société théosophique est une organisation religieuse internationale, fondée en 1875 par les occultistes Helena Petrovna Blavatsky, Henry Steel Olcott et quelques autres personnes. Elle diffuse un enseignement spiritualiste de nature synchrétique, dans le but d'aider au développement des pouvoirs occultes de l'esprit humain (Washington 1999 : 36-37, 54).

forme de connaissance intuitive, de clairvoyance. Ces deux aspects de la pratique surréaliste évoquent le rôle dévolu à l'imagination dans l'ésotérisme, tel que défini par Antoine Faivre. En effet, selon la pensée ésotérique, l'imagination serait une « sorte d'organe de l'âme grâce auquel l'homme pourrait établir un rapport cognitif et visionnaire avec un monde intermédiaire » (Faivre 2002a : 18). Ce monde est peuplé d'anges et d'autres créatures surnaturelles, qui enseignent, notamment, les correspondances entre les éléments de la nature. L'« organe de l'âme » associée à l'imagination clairvoyante est sensible aux réalités occultes. À ce sujet, le terme « Aniada » est défini, par l'alchimiste Pernety (1787 : 40), comme l'ensemble des forces et des vertus des astres, dont les « influences célestes » sont reçues par l'imagination et la fantaisie. En résumé, Matta associe les thèmes de l'imagination, du monde invisible et des analogies entre l'homme et le monde, dans ses textes et dans ses notes. Le monde intermédiaire, également représenté dans les toiles et les dessins de l'artiste, foisonne d'énergies alchimiques et d'esprits élémentaires. Matta partage un intérêt pour ce type de figures ésotériques, avec certains artistes et écrivains surréalistes. Par exemple, pendant la guerre, il se rapproche du jeune poète Charles Duits avec qui il travaille sur le thème de l'ésotérisme.

Charles Duits, un jeune poète de dix-sept ans, étudiant à Harvard, rejoint le groupe surréaliste new-yorkais en 1942 et s'associe brièvement avec Matta. Sa pièce en un acte, *Clitonne*, est publiée dans le quatrième numéro de *VVV*, en 1944. Dans une série de lettres échangées en 1942 et 1943, Duits et Matta discutent de l'association entre la pratique surréaliste et le développement des facultés de clairvoyance. Entre autres, ils discutent du « livre primitif écrit en figures par les sages des premiers mondes » (Matta 1987 : 157) et partagent des observations à propos de leurs expériences respectives de divination et de télépathie. Ces réflexions autour du *livre primitif* et de leurs expériences les renvoient au questionnement métaphysique sur « l'état originel de l'homme » (Durozoi et Lecherbonnier 1972 : 14). Les surréalistes chercheraient à percevoir cet état originel, notamment par l'intermédiaire des mythes. Plus tard, dans *André Breton a-t-il dit passe*, Duits (1991 : 93) relate cette courte période : « Matta me communiquait ses inventions et je lui communiquais les miennes. Il ne s'agissait de rien de moins que de préparer l'avènement des Dieux futurs ». Cette complicité débouche sur la publication du jeu *Le château étoilé*,

influencé à la fois par le tarot de Marseille et la physique moderne. Le jeu consiste à disposer les vingt cartes au hasard, en cinq rangées, dans le but d'interpréter leur combinaison. Les cartes dessinées par Matta figurent dans les numéros 2 et 3 de la revue *VVV*, avec un commentaire de Duits. À l'origine, ce jeu a été inventé par Roberto Matta et la peintre Leonora Carrington, lors d'une expérience de « sommeil hypnotique »³⁹. Toutefois, Carrington quitte les États-Unis en 1942 et Matta s'associe alors à Duits pour la conception du jeu.

Dans une lettre à Duits, datée du 11 mars 1943, Matta (1987 : 159) fait certainement référence au groupe para-surréaliste⁴⁰ le *Grand Jeu*, lorsqu'il déclare : « Je crois que nous sommes en train de formuler une métaphysique expérimentale ». Le *Grand Jeu* est un groupe d'écrivains et d'artistes parisiens réunis, entre 1927 et 1935, autour de la revue du même nom. À travers des expériences d'autohypnose, de perception extra-sensorielle, de résistance au sommeil et à la douleur, les membres du *Grand Jeu* cherchent à atteindre des états extatiques, afin de connaître l'au-delà. À ce sujet, le poète René Daumal (1981 : 155, 157), dans une « Lettre ouverte à André Breton », affirme que les membres du *Grand Jeu*, dont il fait partie, se distinguent des surréalistes, par leur pratique du yoga et leur compréhension plus juste de l'ésotérisme. Aussi, ces intellectuels comparent les révélations issues de leurs « expériences » aux écrits des poètes modernes et aux grands textes de plusieurs religions. La doctrine qu'ils fondent, par l'association de l'art moderne, de la mystique et de la magie, est la métaphysique expérimentale⁴¹, une variante spiritualiste du surréalisme. Ainsi, le spécialiste en études culturelles Phil Powrie (1989 : 532) observe que Daumal explique le rôle destructeur et purificateur de l'humour dans sa poésie, par un lien entre la doctrine du *Grand Jeu* et la pataphysique de Jarry. Pour sa part, le poète Roger-Gilbert Lecomte consacre trois textes à exposer la métaphysique expérimentale, soit « L'horrible révélation... la seule », « Ce que devrait être la peinture, ce que sera Sima » et « Le cinéma,

³⁹ Dans le groupe proto-surréaliste parisien, la période des sommeils hypnotiques (1922) fait suite à l'initiation spirite du romancier René Crevel et elle est marquée, notamment, par les monologues et les écrits du poète Robert Desnos.

⁴⁰ Parmi les groupes d'avant-garde, plus ou moins éphémères, avec qui les surréalistes ont été en rapport, citons le *Grand Jeu*, le *Collège de Sociologie*, *Acéphale* et *L'Esprit*.

⁴¹ Le terme de « métaphysique » n'est pas employé dans le sens de la philosophie classique, notamment chez Aristote et Spinoza, mais dans un sens guénonien, suivant lequel il est synonyme de « doctrine ésotérique » et de « Tradition primordiale ».

forme de l'esprit ». Selon Lecomte (1968 : 144-152), les symboles et les mythes expriment l'ensemble des réalités spirituelles perçues par l'épiphyse, une glande hormonale située dans le cerveau. Ainsi, le développement progressif de cet organe de clairvoyance marquerait le cheminement vers un retour à l'Unité primordiale. La conscience analytique, parce qu'elle s'attarde à la multiplicité des apparences du monde sensible et intellectuel, se coupe d'une perception intuitive de l'Unité. À l'inverse de cette tendance dominante de la science et de la philosophie moderne, la démarche des membres du *Grand Jeu* associe la poésie visionnaire et la révolte contre l'idéologie bourgeoise. Matta et Duits ont possiblement pris connaissance du *Grand Jeu*, par l'intermédiaire de leur ami commun, André Breton. En effet, Breton a travaillé avec certains des membres du *Grand Jeu*, notamment dans le domaine politique, lors d'une manifestation contre la licence des rues et, plus tard, au sein de la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire et Indépendant, une organisation trotskiste. La métaphysique expérimentale, telle que formulée par Matta vers 1942-1943, est l'expression des forces élémentaires qui animent autant le monde extérieur que le monde intérieur. Selon l'artiste, l'imagination est comparable à une connaissance occulte, puisqu'elle révèle les rapports entre l'homme et l'univers, de même que les causes de certains phénomènes existentiels. À cet égard, certaines techniques picturales anciennes et modernes, notamment la perspective et l'automatisme, sont employées afin de représenter les réalités invisibles. Cette démarche s'inscrit dans le projet collectif, mené par les surréalistes parisiens en exil et leurs camarades new-yorkais.

Chapitre IV : *Les Célibataires* de Matta et le projet surréaliste

4.1 Marcel Duchamp, l'alchimie et le surréalisme

Duchamp s'intéresse déjà à l'ésotérisme en 1910, soit près d'une vingtaine d'années avant sa rencontre avec Matta. Cette influence de l'ésotérisme dans le travail de Duchamp a été étudiée par quelques chercheurs : Nadia Choucha, Didier Ottinger, Nicolas Bourriaud et John F. Moffitt. L'historienne d'art Nadia Choucha (1991 : 47) démontre que le *Grand verre*, les ready-made et le personnage de Rose Sélavy résultent d'une interprétation personnelle de l'alchimie par Duchamp. D'abord, le *Grand verre* est influencé par les transformations du Mercure et du Soufre. Ensuite, Rose Sélavy, l'alter ego de Duchamp, représente certainement l'hermaphrodite alchimique, résultat de l'union des principes masculins et féminins. Puis, les ready-made semblent référer au principe selon lequel la matière première des alchimistes se trouve partout : « Remarque bien ce qui suit, dit l'alchimiste Albert le Grand (1899 : 105) : la matière de la Pierre des Philosophes, est à bas prix ; on la trouve partout, c'est une eau visqueuse ». Et, plus loin : « Notre eau visqueuse se trouve partout, jusque dans les Latrines ». À l'inverse de Choucha, l'interprétation alchimique de la pratique du ready-made ne nous semble pas la plus convaincante ni la plus utile. Ceci n'empêche pas la possibilité de la présence de motifs alchimiques dans certains ready-made, notamment *Fontaine* et *Air de Paris*. Bien sûr, le ready-made doit son importance historique au rôle joué dans le phénomène moderne de désacralisation de l'art. À ce propos, Thierry de Duve (1989 : 12, 15) définit le ready-made comme une œuvre d'art réduite à sa fonction énonciative. L'année suivante, dans *L'acte photographique*, Philippe Dubois (1990 : 228-230) le rattache pour sa part à la logique de l'index, à la suite des travaux de Rosalind Kraus. Autrement dit, la signification de ces objets d'art se constituerait de leur propre désignation et ceux-ci ne représenteraient que leur référent visuel. À notre avis, les interprétations de de Duve et de Dubois négligent toutes deux les aspects littéraires et philosophiques du ready-made. En effet, cette pratique artistique s'appuie sur les concepts de rencontre, de libre arbitre et de hasard. De plus, les ready-made évoquent souvent les thèmes symbolistes et décadents de la violence, de la sexualité

et du secret. Notons également l'importance du titre, parfois associé aux jeux cryptographiques de son mécène, le poète Walter Arensberg (*À bruit secret, Peigne*). Par ailleurs, Choucha (1991 : 47) observe que le portrait de Duchamp à la tonsure étoilée (1919), réalisé par Man Ray, possède des significations ésotériques qui, selon nous, semblent se rapporter au monachisme et à l'astrologie. Effectivement, l'astrologie interprète les phénomènes célestes, comme le passage des étoiles filantes et, au moyen âge, cette science occulte était pratiquée, notamment, par les moines. Donc, le costume de Duchamp et la photographie qui en a été prise abordent les thèmes du célibat et de l'exploration des réalités occultes, qui sont également représentés dans le *Grand verre*.

Le critique d'art Didier Ottinger (2002b: 91) associe le *Grand verre* et l'alchimie, en plus de qualifier la Mariée d'« ambassadrice d'un état supérieur ». En effet, nous avons vu que ce personnage est représenté dans une réalité à quatre dimensions, par opposition au Gaz d'éclairage et à la Machine célibataire, évoluant dans un espace à trois dimensions. Par ailleurs, le concept d'« ambassadrice d'un état supérieur » évoque les « intermédiaires », les anges ou les « états de l'être », censés guider l'initié dans sa quête de connaissance (Faivre 1986: 14). Dans un même ordre d'idées, l'historien d'art Nicolas Bourriaud (1999 : 42) s'appuie sur la production de Duchamp pour établir un rapprochement entre la pratique de l'alchimie et le côté expérimental de l'art moderne. De fait, Duchamp associe sa production plastique à un ensemble de réflexions, portant sur les mécanismes de perception, le processus créatif et l'éthique libertaire. Ceci rappelle la distinction entre le laboratoire et l'oratoire, la théorie et la pratique, qui, selon Bourriaud, caractérise autant l'alchimie que l'art moderne. Dans un même ordre d'idées, nous avons vu que la pratique surréaliste de Roberto Matta a pour but le développement des facultés occultes de l'esprit humain. Par exemple, les *Morphologies psychologiques* auraient le pouvoir de révéler les causes mystérieuses de la guerre et des drames personnels. Par ailleurs, la Mariée des *Célibataires* et les autres Grands Transparents dans la production de Matta, semblent avoir la fonction de guider la conscience vers un « état supérieur » d'intégration des contenus inconscients.

Dans *Les Célibataires*, Matta réinterprète librement certains éléments de l'iconographie alchimique du *Grand verre*, notamment, les métamorphoses métalliques et les forces cosmiques.

À l'époque de la création de cette œuvre, Duchamp et Matta s'intéressent tous les deux à l'alchimie. Selon l'historien d'art John F. Moffitt, principal spécialiste des liens entre Duchamp et l'ésotérisme, cet artiste commence à étudier l'alchimie vers 1911. Moffitt (2003 : 44, 209) démontre que le jeune Duchamp a bien lu le *Dictionnaire mytho-hermétique*, de Pernety, de même que *Théories et symboles des alchimistes*, d'Albert Poisson. Par exemple, la peinture sur verre *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (1913-1915) reprend un des éléments du *Grand verre*, le Chariot. En effet, ce sont les Litanies de cet objet, dans le *Grand verre*, qui provoquent la sortie du Gaz d'éclairage. De même, l'expression « métaux voisins », employée dans le titre de la première œuvre, est empruntée au livre de Poisson (1991 : 23). Elle réfère à la croyance, selon laquelle les sept métaux traditionnels s'engendrent l'un l'autre, selon un ordre immuable : fer, cuivre, plomb, étain, mercure, argent et or : « [l]es métaux voisins ont des propriétés semblables; c'est pour cela que l'argent se change facilement en or ». Le métal engendré et le métal qui engendre entretiennent alors des rapports de voisinage, sur le plan symbolique. Le critique d'art Robert Lebel (1985 : 156) observe que, dans les notes sur le *Grand verre*, la rêverie de Duchamp sur les états merveilleux de la matière fait une large place aux métaux. À ce sujet, notons les cônes en métal élastique (Duchamp 1999 : 83), le métal mousseux (Duchamp 1999 : 87) et les rameaux givrés en nickel et platine (Duchamp 1975 : 64) parmi ces substances fantaisistes. De plus, les transformations successives du Gaz d'éclairage rappellent certainement les coagulations et les dissolutions de la matière alchimique. À ce propos, l'écrivain Jean Suquet (1992 : 18) affirme que le voyage du Gaz d'éclairage dans les différentes parties de la machine célibataire représente le passage de l'esprit par « tous les états de la matière ». Ceci rappelle les correspondances entre les métamorphoses de la matière alchimique et les états intérieurs de l'alchimiste. Bref, l'intérêt précoce de l'artiste pour l'alchimie semble définitivement démontré par John Moffitt et quelques autres spécialistes de Duchamp. Il reste maintenant à examiner la place de l'alchimie dans les ouvrages littéraires et pseudo-scientifiques qui influencent l'artiste à cette époque et que Matta découvrira une trentaine d'années plus tard.

Vers 1911-1915, soit pendant la période de conception du *Grand verre*, Duchamp s'intéresse beaucoup à la science-fiction et aux spéculations pseudo-scientifiques sur la quatrième

dimension. Plusieurs ouvrages qu'il lit à l'époque abordent également le thème de l'alchimie. Notamment, le mathématicien Pascal Esprit Jouffret associe l'alchimie aux spéculations sur la quatrième dimension dans son *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, cité par Duchamp dans la *Boîte blanche* (Moffitt 2003 : 295). De même, le romancier Gaston de Pawlowski, dans son roman de science-fiction *Voyage au pays de la quatrième dimension*, associe également ces deux thèmes. Ensuite, comme nous l'avons vu précédemment, le docteur Faustroll, personnage créé par l'écrivain Alfred Jarry, pratique l'alchimie en plus d'être pataphysicien. En effet, Faustroll possède la Pierre philosophale et détient le pouvoir de se rapetisser pour visiter les quatre éléments (Jarry 1980 : 33-34). Au sujet de la quête alchimique de son protagoniste, Jarry (85) décrit de manière humoristique la fusion de la matière et de l'esprit, en évoquant l'image de la Pierre philosophale encastree dans le crâne du docteur Faustroll :

Il me serait aisé de transmuter toutes choses, car je possède aussi cette pierre (il me la fit voir au chaton d'une de ses bagues), mais j'ai expérimenté que le bénéfice ne s'en étend qu'à ceux dont le cerveau est cette pierre même (par un verre de montre enchâssé dans la fontanelle de son crâne, il me la fit voir une seconde fois...).

De plus, Martial Canterel, personnage principal du roman *Locus Solus* de l'écrivain Raymond Roussel, est l'inventeur de nouveaux métaux. Également, il a un intérêt marqué pour les traités alchimiques de Roger Bacon et de Paracelse. Dans ce roman, Roussel invente un titre de traité fictif de Paracelse, *De vero medici mandato*, quinze ans avant celui de Michel Leiris, dans son roman *Aurora*, dont nous avons déjà discuté. À la même époque où il découvre Roussel, Duchamp lit les œuvres de deux autres poètes influencés par l'alchimie, soit Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. De son côté, Matta découvre l'œuvre de Mallarmé alors qu'il est encore au Chili, puisqu'il y reçoit une culture française (Miller 1982 : 19). Puis, pendant la guerre, Matta rend hommage à l'esthétique pseudo-scientifique de Roussel et Jarry, à l'occasion de son exposition *Viva la Gestalt!* et dans le tableau *Locus Solus*. Par contre, rien ne semble indiquer qu'il ait lu les ouvrages de Pascal-Esprit Jouffret sur la quatrième dimension, malgré qu'il s'intéresse à ce domaine de la géométrie depuis, au moins, 1938. Les écrivains symbolistes et pseudo-scientifiques lus par Duchamp, puis par Matta, influencent l'humour pataphysique, teintée d'ésotérisme, qui s'exprime dans la production de ces deux artistes.

Dans l'œuvre de Jarry, Roussel et Duchamp, l'humour s'associe aux préoccupations d'ordre ésotérique. Premièrement, la pataphysique exprime les convictions métaphysiques de Jarry, notamment la primauté de l'imagination et la recherche d'une nouvelle réalité à travers la fusion de la veille et du rêve. Selon Henri Béhar (1988 : 266, 270), elle est à la fois une bouffonnerie et un « système d'interprétation du monde conduisant à la sagesse ». En effet, la révolte poétique de Jarry, tournée contre la logique instrumentale et la morale bourgeoise, associe l'humour, l'ésotérisme et l'anarchisme individualiste. D'ailleurs, vers 1893-1894, Jarry a fréquenté les rendez-vous hebdomadaires du Salon de la Rose-Croix, animés par l'occultiste Joséphin Péladan. Deuxièmement, l'attitude de dandy manifesté par Raymond Roussel (dans Caradec 1972 : xi) exprime un refus de la réalité : « chez-moi, dit-il, l'imagination est tout ». En littérature, les « desseins anti-réalistes » de Roussel sont exprimés par l'utilisation d'un procédé combinatoire basé sur le rébus et l'assonance. Kerbellec (1988 : 235-236) affirme que l'œuvre de Roussel est doublement crypté par ce procédé et par l'ésotérisme alchimique. Six ans plus tard, il souligne l'influence du néo-platonisme et du néo-pythagorisme dans la conception rouscellienne de l'imagination. Entre 1919 et 1930, Roussel fait partie d'un groupe ésotérique qui se rencontre chez Paul de Lesseps, autour de celui qui, sous le pseudonyme de Fulcanelli, a publié deux livres sur l'alchimie dans les années 1920. Par ailleurs, dans les *Demeures philosophales*, Fulcanelli, souligne la fonction alchimique de certains jeux linguistiques, notamment le rébus et l'assonance. Enfin, notons que Jean-Julien Champagne, le dessinateur des ouvrages de Fulcanelli, a réalisé et construit un traineau à hélices pour le compte de Roussel.

Le début de la période d'étude approfondie de l'ésotérisme par Duchamp correspond à sa participation au groupe de la rue Puteaux, aussi nommé *Section d'or*. Un membre de ce groupe, le peintre abstrait Frantisek Kupka, a été affilié à la Société théosophique et, selon l'expression de Moffitt (2003 : 103), le « mentor de Duchamp en occultisme ». Par conséquent, le choix des lectures ésotériques du créateur de *Dulcinée* a probablement été conseillé par Kupka. Par la suite, vers 1912, les individus qui fréquentent le même milieu social et artistique que Duchamp s'intéressent à diverses formes d'ésotérisme. Citons le symbolisme tantrique dans la sculpture de

Constantin Brancusi et, en rapport avec la légende des Templiers, le thème de l'embrasement initiatique dans le recueil *Alcools*, de Guillaume Apollinaire (1977 : 122). Dans le même ordre d'idées, l'historien d'art David Hopkins (1998 : 16) note la combinaison d'ésotérisme et de vulgarité potache caractérisant l'humour de Duchamp. Par ailleurs, il associe cet humour « pataphysique » à la familiarité de l'artiste avec certaines sociétés secrètes de l'époque. Selon cet auteur, l'alchimie semble avoir été déployée parodiquement par le créateur du *Grand verre*. À l'inverse de Hopkins, il nous semble que l'humour de Duchamp s'attaque principalement à la vie affective, dans le but de s'en détacher. La réinterprétation de l'ésotérisme participe certainement à ce processus de sublimation artistique. Pour finir, notons que ce dernier profite de son passage à Munich pour visiter le Deutsch Museum, ouvert à peine depuis quelques mois, où est reconstitué le laboratoire d'un alchimiste médiéval. À l'époque où il réalise les premières œuvres préparatoires au *Grand verre*, l'artiste s'inspire certainement des ballons en verre, des flacons et des fourneaux, mais aussi des images occultes, qu'il a vues dans ce musée (Cramer 1997 : 282). Une trentaine d'années plus tard, dans *Les Célibataires*, Matta évoque le caractère alchimique de certains motifs du *Grand verre*, soit les Célibataires et la Voie lactée couleur chair. Parallèlement, à la même époque, le travail de Duchamp aborde le thème de la sorcellerie.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les thèmes ésotériques semblent beaucoup moins présents dans l'œuvre de Duchamp qu'ils ne l'étaient entre 1911 et 1923. Néanmoins, signalons la vitrine réalisée par Duchamp et Seligmann pour *La part du diable*, de Denis de Rougemont. Dans cette installation, les pentacles et autres accessoires de sorcier, peints par Seligmann, répondent aux parapluies noirs suspendus au plafond par Duchamp. Par ailleurs, le créateur d'*Allégorie de genre* (*Georges Washington*) participe à *Witch's Cradle*, un court-métrage non terminé de Maya Deren (1943), fortement imprégné de sorcellerie. D'ailleurs, les cordages qui attaquent l'homme, joué par Duchamp, représentent l'envoûtement dans lequel le tient la sorcière, jouée par Deren, et réfèrent à la scénographie de *First Papers of Surrealism*. Dans un autre ordre d'idées, les expérimentations extra-esthétiques dans le domaine de l'infra-mince semblent correspondre à ce que Nicolas Bourriaud (1999 : 42) nomme l'aspect « oratoire » de l'art moderne, c'est-à-dire l'« invention de soi ». En effet, les jeux et les tests surréalistes regroupés dans les notes sur l'infra-

mince visent à abolir la distance entre l'art et la vie quotidienne, de telle sorte que les actes banals prennent un sens artistique. Par exemple, l'auteur propose notamment de porter une attention particulière aux reflets changeants de certaines surfaces, de même qu'au son de frottement des deux jambes d'un pantalon en velours pendant la marche (Duchamp 1999: 22). Au sujet de l'ésotérisme dans le travail de Duchamp à l'époque de l'exil du groupe surréaliste parisien, l'écrivain Charles Duits (1991 : 99) se demande si ce dernier ne cherchait pas alors à coloniser les « mondes subtils ». Tout bien considéré, l'ésotérisme semble avoir joué un plus grand rôle dans la pensée de Duchamp que sa production pourrait laisser penser. Par conséquent, Duchamp a pu jouer, auprès du jeune Matta, un rôle de « mentor en occultisme », comparable à celui que Frantisek Kupka a joué auprès de lui, vers 1910-1911. Il reste maintenant à examiner la présence de thèmes ésotériques dans la production de Matta et des autres surréalistes en exil.

Le professeur de littérature Claude Abastado (1975 : 29) rappelle que, pendant la guerre, Roberto Matta, Charles Duits, Leonora Carrington, Kurt Seligmann et Georges Duthuit mènent des recherches connexes sur l'ésotérisme. En fait, il convient également de mentionner André Breton, Enrico Donati et Yves Tanguy, ce qui revient à dire qu'une grande majorité des membres du groupe surréaliste en exil s'intéresse à ce domaine. Parallèlement, André Masson et Max Ernst étudient davantage l'animisme et le chamanisme autochtones, qui intéressent également Matta. Pour sa part, Yves Tanguy poursuit son étude du druidisme et de la mythologie celte, entamée vers 1927, s'intéressant notamment à la persistance de croyances préchrétiennes en Nouvelle-Angleterre (Flahutez 2007 : 62). D'ailleurs, dans une toile comme *Lentement vers le nord* (1942), le peintre exilé aux États-Unis continue d'explorer plastiquement le mythe breton de la ville engloutie et les souvenirs des paysages de son enfance. De plus, selon Martica Sawin (1995 : 316), les huiles sur toile d'Enrico Donati, d'apparence abstraite, notamment *Disait Giovanni di Paolo* (1944), illustreraient en fait des processus alchimiques. À cet égard, la production picturale de Donati se rapproche de celle de Matta, puisque les deux artistes représentent les phénomènes de dissolution et de coagulation. Enfin, Kurt Seligmann constitue une importante bibliothèque d'ouvrages relevant de différentes disciplines ésotériques et sa production est imprégnée de sorcellerie et d'héraldique. Une photographie de son atelier parisien, prise en 1938, montre deux

sculptures représentant des alambics munis de bras humains. Pour tout dire, l'alchimie semble être la discipline ésotérique exerçant la plus grande influence sur le projet collectif des surréalistes exilés aux États-Unis, ainsi que sur la production de Matta.

Le concept alchimique de transmutation est intégré à la formulation du projet surréaliste de transformer autant l'esprit humain que la réalité extérieure (Grant 2005 : 254). Ainsi, selon l'écrivain Adam Biro et l'historien d'art René Passeron (1982 : 15), « l'idée même de transmutation se situe au cœur du merveilleux », c'est-à-dire que l'alchimie est une métaphore de l'activité surréaliste et de ses objectifs. Ainsi, dans son roman *Arcane 17*, Breton (1971 : 97) associe l'alchimie à la possibilité d'une régénération vitale par l'amour : « c'est pourtant à vous, génies, qu'il est dévolu de vous porter jusqu'à ce cœur et, sans que rien n'en transpire ni au-dehors ni pour lui-même, d'y mettre en marche vos alambics ». La même année, Pierre Mabilie (1977 : 30) compare le moi humain à un alambic; « Jaillissant de ce mystérieux fourneau de l'alchimie, les fusées du désir (impulsions de toute violence, éruptions de flammes), les besoins, les appétits et aussi les dégoûts et les refus ». Dans le même ordre d'idées, *Les Célibataires* de Matta représente la vie affective des trois alambics et de la machine rotative. Par ailleurs, dans le catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*, la rubrique sur la Pierre philosophale est illustrée d'un dessin de Matta et d'une gravure extraite du traité *Elementa Chemia*, de Johannis Barchusen. L'image alchimique représente le soleil et la lune, surmontés respectivement par les symboles du Soufre et du Mercure, au-dessus d'une rivière. Ces deux astres, symboles des principes masculin et féminin, se retrouvent dans le titre du dessin de Matta, *La Pierre philosophale, Telesona du soleil et de la lune (foyers de peur)*. D'une manière générale, le thème alchimique du dualisme sexuel est une composante majeure de l'érotisme surréaliste.

Le rôle que les surréalistes attribuent à l'amour et à l'érotisme dans le processus de connaissance se rapproche également de certaines conceptions ésotériques. À ce propos, l'historien d'art Arturo Schwarz (1983 : 179) rappelle que, dans le surréalisme comme dans l'alchimie, « l'amour est la voie royale qui mène à la connaissance initiatique ». En effet, non seulement l'amour aurait le pouvoir de révéler la « nature fondamentalement androgyne » de l'esprit humain, mais il serait, en

quelque sorte, l'agent d'une « transformation universelle ». Par conséquent, l'individu aurait la possibilité d'être transformé par l'amour et par la connaissance, dans la mesure où il y est engagé dans sa totalité (Schwarz 1983 : 189, 195). Dans cet ordre d'idées, Schwarz (183) note que le thème de la métamorphose semble être l'un des plus fréquents dans le surréalisme. Par ailleurs, la sexualité revêt un caractère sacré dans certaines formes d'ésotérisme, notamment l'hermétisme (Riffard 2001 : 814). D'ailleurs, les auteurs de traités alchimiques, depuis l'époque alexandrine, empruntent au domaine sexuel toute une série de symboles (Hutin 2005 : 63). En 1942, une rubrique de l'exposition *First Papers*, sous le thème de l'androgynie, reproduit un dessin de Leonora Carrington et une gravure indienne. Cette dernière représente l'union charnelle d'un homme et d'une femme, respectivement formés de feu et d'eau et, sous formes de longues volutes, les échanges fluidiques entre les deux amants. Parallèlement, vers la même époque, Matta réalise le dessin d'un homme et d'une femme nus, debout l'un à côté de l'autre. Ils sont reliés au niveau du bas-ventre par un puits quadrillé représentant une singularité de Schwarzschild, c'est-à-dire une représentation moderne du trou noir. À notre avis, ce dessin renvoie aux thèmes surréalistes de l'érotisme sacré et du bouleversement de l'espace-temps. En effet, les organes génitaux des deux personnages semblent se rejoindre malgré la distance qui les sépare, tandis que l'hiératisme figé du couple suggère un cadre rituel. Pour ce qui est des *Célibataires* (fig. 1), cette toile illustre certainement les deux mêmes thèmes, par le dualisme sexué du Soufre et du Mercure et la présence d'éléments évoquant les trous noirs. Ainsi, les Tirés et les Pistons de courant d'air semblent constituer des voies de communication entre les Célibataires et la Mariée, fonction qu'ils jouent aussi dans le *Grand verre*. Matta et Duchamp associent tous deux le côté expérimental de leur production au caractère initiatique de l'alchimie. En somme, l'érotisme alchimique fait partie du mythe collectif que créent les surréalistes en exil, en association avec quelques artistes et écrivains américains.

4.2 Le « mythe » surréaliste des Grands Transparents

Bien qu'il se précise au milieu des années 1930, le projet de création d'un mythe nouveau est certainement à l'origine de l'activité surréaliste. À ce propos, il peut être intéressant de souligner

que la naissance du surréalisme est contemporaine des débuts de l'ethnologie, discipline dont les artistes et les poètes réinterprètent alors les découvertes. Ainsi, dans un texte de 1921 sur Giorgio de Chirico, Breton (1969 : 89) évoque la formation d'une « véritable mythologie moderne », dans les toiles de ce peintre et dans les écrits des poètes Isidore Ducasse et Guillaume Apollinaire. Par exemple, il note que le peintre italien attribue un contenu mythologique à certains éléments de la culture matérielle moderne, notamment les mannequins de couture et les instruments de géographie (90). Ensuite, le poète Louis Aragon (1972 : 50), dans le *Paysan de Paris*, annonce la naissance de mythes nouveaux : « [c]haque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue ». En fait, le roman d'Aragon relate certaines circonstances, notamment les dérives et les apparitions, par lesquelles le merveilleux intervient au sein de la vie urbaine moderne. Puis, en 1935, suite à la rupture de Breton et de ses amis avec le Parti communiste, la création d'un mythe nouveau devient un aspect central du projet surréaliste. D'abord, dans *Position politique du surréalisme* (1935), Breton (1972 : 11) définit le surréalisme comme le « mode de création d'un mythe collectif ». Parallèlement, l'éphémère collectif antifasciste *Contre-attaque*, auquel participe Breton, explore la question du mythe. Par la suite, Breton revient sur ce sujet, dans « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), « Prestige d'André Masson » (1939) et « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme ». Puis, Breton aborde cette question dans une conférence donnée le 10 décembre 1942, aux étudiants français de l'Université de Yale. À cette occasion, il rappelle un des mots d'ordre fondamentaux du surréalisme, soit la « préparation d'ordre pratique à une intervention sur la vie mythique » (Breton 1967 : 110). Selon lui, cette tâche doit prendre d'abord « figure de nettoyage », c'est-à-dire qu'il est nécessaire de se débarrasser des vieux mythes répressifs avant de créer de nouveaux mythes libérateurs.

Le mythe se définit comme un récit, dont la fonction est de personnifier des idées relatives à l'origine et à la destination de l'activité humaine (Wunenburger, dans Durand 1987 : 48; Sansot, dans Durand 1987 : 103). La logique interne, selon laquelle le récit mythique déroule une chaîne syntaxique et sémantique d'images, est l'expression d'une « science des événements de l'âme » (Wunenburger, dans Durand 1987 : 45-46). Le professeur de littérature Philippe Lavergne (1985 :

19) définit le mythe surréaliste, ébauché dans l'œuvre d'André Breton, comme un ensemble de « figures symboliques ». Selon cet auteur, le mythe bretonien répond à une double fonction. Premièrement, il représente le contenu latent de l'époque, c'est-à-dire les causes psychiques et sociales des conflits qui agitent le monde (Lavergne 1985 : 19, 76, 82). Deuxièmement, il est l'expression intuitive de « certaines facultés perdues » (Lavergne 1985 : 75) de l'esprit. Ceci évoque le rôle de la clairvoyance dans la théorie d'art de Roberto Matta, puisque les *Inscapes* représentent les causes occultes des drames humains. Le rôle du mythe surréaliste est de participer au processus de transformation révolutionnaire de la société. Dans cette perspective, l'avènement d'une nouvelle civilisation socialiste et libertaire s'accompagne d'une transformation des rapports entre l'individu, l'inconscient et les forces élémentaires. La fonction du mythe dans le surréalisme rejoint alors celle de l'alchimie, puisque les deux proposent des modèles d'action basés sur le principe d'une réconciliation avec la nature.

Aux États-Unis, la question du mythe semble être le thème principal autour duquel s'organisent les travaux collectifs du groupe surréaliste en exil. D'abord, en juin 1942, une enquête est publiée dans le premier numéro de *VVV*, « Concerning the Present Day Relative Attractions of Various Creatures in Mythology & Legend ». Les réponses, provenant de 21 membres ou proches du groupe, sont classées en deux catégories, soit les hommes et les femmes. Roberto Matta a répondu à cette enquête, de même qu'Anne Matta, son épouse. Dans le même numéro, les *Prolégomènes pour un troisième manifeste du surréalisme, ou non*, Breton (1985 : 156) mentionne une autre enquête surréaliste, comprenant les questions suivantes : « Que penser du postulat "pas de société sans mythe social" ? » et « Dans quelle mesure pouvons-nous imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable ? ». Cette enquête souligne le caractère utopiste du projet surréaliste, puisqu'elle associe le mythe et le désir de transformation sociale. Par la suite, deux ensembles de textes sont illustrés par Matta, soit un livre d'art en hommage à Benjamin Péret et un échange de lettres entre trois critiques d'art. D'abord, l'ouvrage collectif *La parole est à Péret* (1943) mêle l'art moderne et la cosmologie autochtone. D'ailleurs, Claude Abastado (1975 : 30) note que ce livre concrétise « l'idée d'une poésie mythique collective » propre au groupe surréaliste parisien en exil. En 1944, dans le numéro 4 de *VVV*, un

ensemble de lettres, échangées entre les Patrick Waldberg, Robert Lebel et Georges Duthuit, est réuni sous le titre « Vers un nouveau mythe? Prémonitions et défiances ». Notamment, les trois critiques surréalistes discutent du concept de sacrifice dans les textes théoriques de l'écrivain Georges Bataille (Thomson 1995 : 16). D'ailleurs, Waldberg et Duthuit, avant la guerre, ont participé au *Collège de sociologie*, un collectif para-surréaliste institué à l'initiative de Bataille. Les membres du *Collège de sociologie* s'intéressent beaucoup au mythe, comme d'autres groupes d'artistes et d'écrivains modernistes des années 1930, notamment le *Grand Jeu* et les surréalistes. Pendant la période d'exil, Matta, Duchamp, Breton et Seligmann poursuivent dans cette voie et travaillent sur la même figure mythologique, celle des Grands Transparents.

Le projet surréaliste de création d'un mythe collectif aboutit notamment à l'invention des Grands Transparents, d'immenses créatures invisibles qui auraient le pouvoir d'influencer les conditions de la vie terrestre. Parmi les spécialistes du surréalisme, l'identité de l'inventeur des Grands Transparents est une question controversée. Ainsi, soit Matta aurait conçu lui-même ces personnages fantastiques (Sawin 1985 : 36), soit il les aurait créés en collaboration avec Duchamp (Dartnall et Smith 2001 : 21 ; Golan 1985 : 45) ou Breton (Flahutez 2007 : 128). Toutefois, compte tenu des relations entre les trois artistes, une troisième hypothèse nous semble plus probable. À notre avis, Matta, Duchamp et Breton semblent avoir inventé collectivement les Grands Transparents, lors de réunions ayant eu lieu en 1941 et 1942. Cette hypothèse repose sur le fait de l'étroite collaboration entre les trois artistes et la présence du thème de la transparence dans leur production respective. De plus, les spécialistes du surréalisme mentionnent l'apport de ces trois créateurs à l'invention des Grands Transparents. Parallèlement aux réunions de Matta, Duchamp et Breton, les premières œuvres associées aux Grands Transparents sont publiées dans le premier numéro de la revue *VVV*. Dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Breton intercale un court texte intitulé « Les Grands Transparents », illustré par Matta. Selon Breton, ces créatures hypothétiques, inconnues de l'homme, se rendent imperceptibles par certaines formes de camouflage. Du reste, elles provoquent des catastrophes naturelles et humaines, notamment des guerres et des cyclones. Dans le cadre de la création d'un mythe collectif, l'auteur des *Prolégomènes* confie à ses lecteurs la tâche d'imaginer les traits

caractéristiques des Grands Transparents. Cependant, lui-même ne livre que très peu de détails à leur sujet et se contente de préciser qu'ils « se manifestent à nous dans la peur et le sentiment du hasard » (Breton 1985 : 162). Autrement dit, ces immenses créatures fantastiques exerceraient une influence sur le monde extérieur autant que sur le monde intérieur. Par le fait même, les Grands Transparents ressemblent aux esprits élémentaires de l'ésotérisme occidental et aux manitous des croyances autochtones. À ce propos, Fabrice Flahutez (2007 : 170) avance que l'animisme autochtone serait, en partie, à l'origine des Grands Transparents. En effet, l'allusion aux cyclones semble évoquer à la fois les esprits de l'air de l'ésotérisme occidental et l'Oiseau-Tempête des mythologies nord-américaines. Par ailleurs, la version des *Prolégomènes*, publiée dans *WWW*, précise que les Grands Transparents sont des créatures conscientes et l'auteur suggère même de les identifier aux « âmes de nos morts » (Breton, dans Flahutez 2007 : 197). À tout prendre, ces spéculations dans le domaine du surnaturel sont assez inhabituelles, voire surprenantes, de la part d'un écrivain généralement associé au matérialisme athée. Il est vrai que la présence de thèmes fantastiques se rattache au primitivisme latent des mouvements modernes. Les surréalistes cherchaient à remplacer les fondements bourgeois et chrétiens par des modèles alternatifs, puisés, notamment, dans les cultures périphériques et anciennes. Néanmoins, son caractère antireligieux affiché se réfère au matérialisme athée du Marquis de Sade et de Karl Marx. Bref, nous croyons que la figure des Grands Transparents exprime ce paradoxe, entre la philosophie moderne, athée et matérialiste, et la pensée mythique, animiste ou occulte.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la figure des Grands Transparents est la principale expression du projet surréaliste de création d'un nouveau mythe. À ce propos, Didier Ottinger (2002b : 93) tente de démontrer que la validité du mythe des Grands Transparents repose sur l'universalité de ces figures. À l'encontre de cet auteur, il nous semble que les Grands Transparents sont des créatures mythiques, mais ne constituent pas un mythe. En effet, aucun récit surréaliste ne concerne les Grands Transparents. À cet égard, le mythe qui semble pouvoir être déduit de l'activité surréaliste new-yorkaise est celui de la quête et de la rencontre des Grands Transparents. Si l'on retient cette hypothèse, le mythe surréaliste semble se confondre avec l'activité du mouvement lui-même. Il constitue un récit implicite, mettant en scène les Grands

Transparents, c'est-à-dire des modèles exemplaires pour la communauté surréaliste. La fonction de ces créatures semble être de guider les poètes et les artistes, notamment Matta, dans leur démarche de dénouement des conflits et des contradictions entre le conscient et l'inconscient, l'humain et la nature. En ce qui concerne l'universalité de la figure des Grands Transparents, nous avons vu qu'elle est fondée sur le rapprochement entre l'alchimie occidentale et la philosophie religieuse autochtone. Ce rapprochement relève de l'analogie poétique, et non d'un syncrétisme religieux. Il évoque le principe ésotérique de la concordance, selon lequel les différents courants ésotériques sont tous l'expression d'une même Tradition initiatique (Faivre 2002a : 19). En général, les surréalistes ont emprunté le principe de concordance à l'ésotériste René Guénon, un auteur qui s'est intéressé notamment à l'alchimie et à l'animisme autochtone. Dans son ouvrage *Aperçus sur l'initiation*, Guénon (1986 : 65) décrit la formation des différentes traditions initiatiques, par adaptation à des contextes particuliers, à partir d'une même Tradition primordiale. Au commencement de l'activité surréaliste, Breton et ses camarades s'intéressent aux ouvrages de Guénon et sollicitent même, en vain, son adhésion à leur groupe. Dans le même ordre d'idées, Ottinger (2002a : 415) suggère, à juste titre, que les Grands Transparents livrent les « clefs » du mythe utopique de régénération, qui se construit pendant la guerre. Selon le mythe qui se dégage de l'activité du groupe surréaliste en exil, le but de la quête poétique est la rencontre avec ces médiateurs entre l'esprit humain et le monde extérieur. En effet, ces fantastiques créatures conscientes donnent accès à la connaissance poétique que recherchent ces artistes. Dans *Les Célibataires* de Matta, ces immenses créatures, à la fois mécaniques et cosmiques, semblent provoquer des drames, comme la rupture amoureuse et la guerre. Nous les identifions comme les matières alchimiques, les Nadirs et les singularités de Schwarzschild. À cette époque, plusieurs dessins et peintures de Matta reprennent ces motifs.

Dans le premier numéro de la revue *VVV*, le texte de Breton est accompagné d'un dessin de Matta intitulé *Les Grands Transparents*. Cette œuvre montre les éléments d'une machine semblable à celles qui se trouvent dans *Les Célibataires* et *La Pierre philosopale*. Dans le même ordre d'idées, Romy Golan (1985: 45-46) rapproche également le dessin *Le Jour est un attentat*, de même que *Prince de sang et Vertu noire*, de Matta, de la figure des Grands Transparents. En effet,

ces toiles présentent toutes des créatures autant mécaniques que cosmiques, qui semblent faire corps avec l'espace qu'elles habitent. À cet égard, nous proposons d'identifier aux Grands Transparents les principaux éléments de tous les tableaux de la première période new-yorkaise (1941-1944), marquée par l'alchimie occidentale et l'animisme autochtone. Si l'on retient cette hypothèse, les phénomènes pataphysiques dépeints dans *Les Célibataires* pourraient représenter les créatures responsables à la fois des drames personnels et sociaux, c'est-à-dire de la rupture amoureuse et de la guerre. À ce sujet, les phénomènes de dissolution cosmique sont associés à la guerre dans *Années de peur* et *Prince de sang*. À notre avis, ceci semble évoquer les thèmes ésotériques du développement des facultés de clairvoyance et des médiateurs entre l'esprit humain et les aspects occultes de la réalité. En effet, les Grands Transparents représentent l'accès à la connaissance poétique que recherchent les surréalistes.

Les hypothèses soulevées par rapport à l'origine des Grands Transparents font intervenir l'astrophysique, l'animisme autochtone, l'œuvre de Duchamp et la littérature romantique. D'abord, Fabrice Flahutez (2007 : 170) démontre l'influence des singularités de Schwarzschild et de l'animisme autochtone dans la création de ces personnages. Il est vrai que Matta et Breton s'intéressent aux sciences physiques, tandis que Duchamp s'y est intéressé au moins à l'époque de la création du *Grand verre*. Par ailleurs, nous avons démontré l'importance de la pensée animiste dans le travail de Matta, en lien avec l'alchimie et le thème de l'Esprit universel. Pour sa part, Elizabeth A. T. Smith et Colette Dartnall (2001 : 21) soutiennent que la notion de créatures transparentes proviendrait en partie des discussions de Matta et Duchamp autour de la notion de passage dans la période mécanique de ce dernier. Ceci démontre l'importance de Duchamp dans la création du mythe surréaliste. Dans le même ordre d'idées, Didier Ottinger (2002b : 91) avance que le *Grand verre* serait à l'origine des Grands Transparents. Pour sa part, Gordon Onslow-Ford (1985 : 31) affirme que le concept de *morphologie psychologique* aurait contribué à faire naître l'idée des Grands Transparents. Sur ce point, Germana Ferrari (dans Matta 1987 : s.p) suggère que le développement de l'idée des Grands Transparents par Roberto Matta aurait incité Breton à lui demander d'illustrer les *Prolégomènes*. De tout ceci, il ressort que l'idée des Grands Transparents semble avoir d'abord été développée par Matta, Duchamp et Breton, avant que ce

dernier ne donne une forme littéraire à cette création collective. Breton, ainsi que le peintre Kurt Seligmann, associent les Grands Transparents à l'air, au vent et aux cyclones.

Dans « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », Jacqueline Chénieux-Gendron (1996 : 39) identifie les Grands Transparents à l'élément aérien, médiateur entre l'homme et le monde. Certes, nous avons vu que ces personnages sont associés aux cyclones de même qu'au vent du Nord. Dans le même ordre d'idées, le titre du poème « Premiers Transparents », de Breton (1996b : 55), fait référence aux personnages du vent, revêtu de « sa robe à tourniquet des grands jours », et de ses frères. À l'encontre de Fabrice Flahutez (2007 : 356), nous ne pensons pas que Breton identifie un des Transparents de ce poème au Shulawitsi, le katchina du feu chez les Zunis. En effet, le poème ne fait aucune référence à l'élément igné, ni même à la mythologie autochtone. Par ailleurs, le personnage d'un « nuagenouillé » apparaît dans le poème « Mot à mante », dédié à Matta, dont nous avons vu qu'il associe le totémisme à la création de mots-valises (Breton 1996b : 61). À notre avis, le mélange des règnes opéré par l'association du nuage et du nu agenouillé suggère une créature d'apparence humaine, associée à l'atmosphère terrestre. De toute évidence, ceci fait penser à un Grand Transparent, puisque l'élément aérien caractérise ces personnages, dans l'œuvre de Breton et celle de Seligmann. En revanche, ni le titre, ni le contenu des œuvres de Matta ne font référence à l'Air, contrairement aux trois autres éléments. Néanmoins, le Mercure alchimique, représenté dans plusieurs tableaux de la période new-yorkaise de Matta, est associé à cet élément (Hutin 2005 : 73). Donc, si Breton et Seligmann travaillent particulièrement sur le thème de l'air, Matta, pour sa part, semble identifier les Grands Transparents aux quatre éléments. De tout ceci, il ressort que, chez Matta, Duchamp, Breton et Seligmann, les Grands Transparents sont les médiateurs fantastiques entre l'esprit humain et le monde extérieur. Nous avons décrit les premières manifestations du « mythe » surréaliste des Grands Transparents : il reste maintenant à examiner les références scientifiques et philosophiques revendiquées par Breton dans les *Prolégomènes*.

Breton appuie son hypothèse des Grands Transparents sur des citations de trois écrivains, soit deux philosophes, Novalis et William James, ainsi qu'un scientifique, Émile Duclaux. Les

surréalistes français s'intéressent alors depuis peu à l'auteur des *Hymnes à la nuit*. En effet, le premier signe d'un intérêt des surréalistes à l'égard de cet écrivain romantique est la carte réalisée à son effigie par André Masson, pour le *Jeu de Marseille* (1939). Dans son *Encyclopédie*, Novalis a d'abord tenté une synthèse, restée inachevée, d'idéalisme magique et de *naturphilosophie*. Un fragment mentionne l'existence d'un animal dans lequel vivraient les humains, qui agiraient à son égard comme des parasites : « [l]a constitution de cet animal, précise Novalis, détermine la nôtre et vice-versa » (Breton 1985 : 162). Ensuite, le philosophe pragmatiste et psychologue William James exprime la croyance en une forme de vie surhumaine. « Qui sait, demande James, si, dans la nature, nous ne tenons pas une aussi petite place auprès d'êtres par nous insoupçonnés, que nos chats et nos chiens vivant à nos côtés dans nos maisons ? » (Breton 1985 : 162). En fait, la citation de Breton est tirée de la huitième leçon de sa philosophie de l'expérience, une traduction peu fidèle du texte originel (James 2007 : 205) :

En dépit du dédain du rationalisme pour le particulier, le personnel et le malsain, la force de tous les témoignages recueillis me paraît nous entraîner très fortement vers la croyance en quelque forme de vie surhumaine avec laquelle nous pourrions, sans le savoir, être co-conscients. Nous pourrions être dans l'univers comme les chiens et les chats dans nos bibliothèques, voyant les livres et entendant nos conversations, mais sans avoir la moindre idée de tout ce que cela signifie.

Notons au passage que, pendant la période d'exil du groupe surréaliste parisien, Matta lit les leçons de William James (Soby 1947: 104). Puis, le biochimiste Émile Duclaux suggère l'existence de créatures anthropomorphes invisibles, qui circuleraient parmi les humains, « des hommes, par exemple, dont les albumines seraient droites » (Breton 1985 : 162). Ceci rappelle la recherche de nouvelles images de l'homme, poursuivie par Roberto Matta et Gordon Onslow-Ford à cette époque. Émile Duclaux n'avait jamais été cité par les surréalistes auparavant, tandis que William James est rapidement évoqué dans « Le message automatique », de Breton. Par conséquent, les croisements évoqués par Breton au sujet de fantastiques créatures conscientes, dans les ouvrages d'écrivains rarement associés au surréalisme, semble relever du hasard. Suite à l'examen des premières œuvres de Breton et Matta, réalisées sur le thème des Grands Transparents, abordons maintenant le thème de la transparence dans la production surréaliste de Duchamp.

Pendant la guerre, et peut-être un peu avant, Duchamp crée quelques œuvres plastiques et littéraires sur le thème de la transparence, soit une note théorique, la couverture d'une revue surréaliste et la vitrine d'une librairie. En premier lieu, Duchamp (1999 : 33), entre 1935 et 1945, note que « les infra minces sont diaphanes et quelques fois transparents ». Autrement dit, le phénomène de transparence est exploré dans le cadre de ses jeux pataphysiques dans le domaine des perceptions sensorielles. En deuxième lieu, la page couverture de l'*Almanac VVV for 1943* reproduit un collage de Duchamp (fig. 13). Dans cette œuvre antimilitariste, un cavalier à la coiffure iroquoienne, muni d'une faux, porte sur son dos le drapeau des États-Unis. De plus, la planète Terre est représentée en surimpression par-dessus son cheval, dont le corps est transparent. La transparence de l'animal semble représenter les causes occultes de la guerre et du patriotisme. Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (1973 : 323) interprètent le cavalier comme une figure allégorique de la mort. Selon Fabrice Flahutez (118-121), ce « cavalier de la mort » exprimerait la passion de l'artiste pour les échecs, de même que son antipatriotisme. En effet, il souligne que cette image est une réaction à la campagne « United We Stand », qui incite les journaux et les magazines à afficher le drapeau sur la couverture de leurs publications. À notre avis, cette œuvre de Duchamp exprime une critique du rôle joué par les États-Unis dans le conflit mondial. En effet, si la faux évoque les désastres de la guerre, la monture planétaire représente à coup sûr l'impérialisme. Par conséquent, l'immense cavalier semble représenter un Grand Transparent responsable de la politique guerrière américaine. En troisième lieu, Duchamp, en 1945, réalise la vitrine de la librairie Brentano, pour annoncer la publication du *Surréalisme et la peinture*, de Breton. Le personnage réalisé en grillage métallique dans l'installation de cette vitrine est une créature transparente et, à ce titre, il pourrait également représenter un Grand Transparent. La matière dans laquelle il est conçu rappelle à la fois le jeu *Twin Touch Test*, conçu en association avec Frederick John Kiesler, et la statue en tiges métalliques, des *Impressions d'Afrique*. Par ailleurs, à la même époque, Matta rend hommage à *Locus Solus*, un autre roman pseudo-scientifique de Roussel, basé sur le thème de l'invention. Pour finir, notons que Duchamp participe à l'organisation de l'exposition *First Papers*. Par ailleurs, Breton publie sa deuxième intervention sur le thème des Grands Transparents dans le catalogue de cette exposition.

Le dossier monté par Breton au sujet *De la survivance de certains mythes et autres mythes en croissance et en formation*, dans le catalogue de l'exposition *First Papers*, est divisé en quinze rubriques. Chacune d'entre elles correspond à une figure mythique ou à un mythe et est formée de passages littéraires et de reproductions d'œuvres plastiques modernes ou plus anciennes. Le lecteur sait déjà qu'un dessin de Matta est reproduit dans la rubrique « La pierre philosophale » et que le thème de « l'Âme sœur » semble également associé aux *Célibataires*. En fait, la seule figure mythique nouvelle présentée dans le dossier *De la survivance* est celle des Grands Transparents, créée collectivement par Breton, Matta et Duchamp. Toutefois, Breton n'a pas choisi une œuvre de Matta ni de Duchamp, mais une photographie de l'artiste surréaliste David Hare et une gravure alchimique tirée d'un ouvrage de l'alchimiste Michael Maier. La photographie *Hidden Fundamental* (1941-1942), de David Hare, montre une femme dont le corps est formé d'une flamme, dans un environnement qui semble en train de se dissoudre. Cette image a été obtenue selon la technique du *chauffage*, à propos de laquelle l'artiste publie quelques textes dans la revue philosophique *Les Temps Modernes*, et qui consiste à chauffer un négatif avec une flamme. Le titre de la photographie, de même que son contenu et son association avec les Grands Transparents, suggère une déesse ou une fée associée à l'élément igné. En revanche, l'autre image choisie par Breton dans le but de représenter les Grands Transparents est plutôt associée à l'élément aérien.

Le deuxième Grand Transparent de Breton est illustré par une gravure de Jean-Théodore de Bry, libraire et graveur à Francfort-sur-le-Main, et/ou de son gendre Mathieu Mérian. Pendant la première moitié du dix-septième siècle, l'atelier de ces deux éditeurs et graveurs sur cuivre est reconnu pour la publication de récits de voyage, de recueils d'alphabet et d'ouvrages ésotériques. L'image du Grand Transparent provient d'*Atalante fugitive*, un livre d'emblèmes baroques du médecin et alchimiste Michael Maier, publiée en 1617. D'ailleurs, Pierre Mabille commente cet ouvrage dans ses « Notes sur le symbolisme », publiée dans *Minotaure* en juin 1936. *Atalante fugitive* contient cinquante planches emblématiques toutes avec un motto, une épigramme et la partition d'une fugue. Ainsi, Maier, tout en s'inscrivant dans la tradition de l'emblématique née

avec l'humaniste et juriconsulte Andrea Alciati⁴², rajoute la musique à la tripartition traditionnelle de cet art. L'emblème choisi par Breton représente Borée, le dieu grec associé au vent du Nord, dans un paysage en ruines, portant un embryon à l'intérieur de son ventre (fig. 14). Il est tout à fait cohérent que Breton ait pris l'image du dieu du vent afin de représenter une créature associée à la formation des cyclones. À juste titre, Émilie Granjon (2012 : 193) identifie à l'activité du vent les lignes concentriques s'échappant de la tête et des mains du dieu. En effet, le motto, tiré de la *Table d'émeraude*, dit que le vent a porté la pierre des alchimistes dans son ventre. Le créateur d'*Atalante fugitive* traduit cette phrase par l'image d'un homme enceint, ce qui, selon Granjon (194), exprime la conjonction du masculin et du féminin. En effet, cette auteure associe le thème de la grossesse du dieu Borée au Mercure bisexué de la philosophie alchimique (195). Ceci évoque la rubrique sur l'Androgyne du catalogue de l'exposition *First Papers*, qui, d'ailleurs, comporte la reproduction d'une gravure indienne, dans laquelle la chevelure des amants s'élève et se prolonge sous forme d'ondulations. De fait, dans l'épigraphe, Maier associe le dieu enceint à la présence du Soufre à l'intérieur du Mercure. La présence des œufs, dans les trois Célibataires de Matta, semble évoquer à la fois le caractère hermaphrodite de ces figures, de même que la nouvelle situation de père célibataire, vécue par l'artiste. Par la suite, un an après l'exposition *First Papers*, le peintre Kurt Seligmann réalise un tableau associant les thèmes des Grands Transparents et du célibat, abordés également par Matta dans *Les Célibataires*.

Mélusine et les Grands Transparents (1943, fig. 15), de Kurt Seligmann, est une peinture à l'huile sur toile influencée par la littérature médiévale. Cette œuvre aborde le thème du célibat, comme *Les Célibataires* de Matta et le *Grand verre* de Duchamp. En effet, l'histoire de la fée Mélusine, fondatrice légendaire de la dynastie noble de Lusignan, est racontée dans certains contes populaires et romans de chevalerie. En résumé, Mélusine rencontre Raymond de Lusignan et offre de l'épouser, à la condition qu'il promette de ne pas venir la voir alors que, tous les samedis, elle s'enferme dans la tour (White-Le Goff 1998 :12-13). Toutefois, suite aux insinuations méchantes de son frère, Raymond décide d'aller vérifier ce que fait Mélusine. Par un trou dans la

⁴² Publiée en 1534, le livre des *Emblèmes*, d'Alciati, est un recueil d'allégories en vers latins sur des sujets moraux.

porte de la salle où elle s'est enfermée, Raymond voit son épouse dans un bain, le corps terminé par une immense queue de serpent. Il promet à son épouse de ne pas révéler son secret, mais, plus tard, il se parjure dans un moment de colère. Offusquée de voir son mari trahir sa promesse, Mélusine déploie de grandes ailes, s'envole et ne revient plus jamais chez les Lusignan. Le tableau de Seligmann semble représenter la fin de l'histoire, alors que Mélusine gagne en hauteur. Elle est représentée sous une forme plutôt abstraite et seule sa couleur jaune verdâtre semble rappeler sa nature reptilienne. Elle rejoint les Grands Transparent qui, pour leur part, sont certainement représentés par les trois formes cycloniques, transparentes et emmaillotées. Au sujet de cette période de la production picturale et graphique de Seligmann, Martica Sawin (1995 : 181) évoque des « paysages enveloppés et cycloniques ». D'ailleurs, la forme de ces figures rappelle le pouvoir de provoquer des cyclones, attribué aux Grands Transparents dans les *Prolégomènes* de Breton. En somme, Seligmann associe le mythe surréaliste au merveilleux médiéval, puisqu'il représente les Grands Transparents comme des habitants du monde féérique. Toutefois, à l'origine, les Grands Transparents sont plutôt associés aux manitous des religions autochtones, à la science moderne, ainsi qu'à certains textes des poètes Novalis, Victor Hugo et Arthur Rimbaud.

Nous avons vu que, pendant la Seconde Guerre mondiale, les surréalistes s'intéressent aux écrits du poète et philosophe romantique Novalis. Ainsi, le passage de ce dernier, à propos d'un grand animal à l'intérieur duquel seraient contenus les humains, est cité par Breton (1985 : 162) à l'appui de sa proposition pour un nouveau mythe. En plus de Novalis, certains spécialistes du surréalisme ont suggéré que les Grands Transparents ont été influencés par les écrits de deux autres poètes romantiques, soit Victor Hugo et Arthur Rimbaud. Premièrement, Didier Ottinger (2002b : 93) associe les créatures fantastiques, inventées par les surréalistes, aux écrits de Louis Aragon, Victor Hugo et Charles Fourier. Par contre, l'auteur des *Prolégomènes* ne s'intéresse à ce dernier que vers 1944-1945, et l'apport d'Aragon se limite certainement au concept de « mythologie moderne ». Pour ce qui est d'Hugo (1980 : 118-119), Fabrice Flahutez rapproche à juste titre les Grands Transparents des « transparences vivantes » évoquées par l'auteur du roman *Les Travailleurs de la mer* : « Des créatures couleur d'air s'effaceraient dans la lumière et

échapperaient à notre regard : qui nous prouve qu'il n'y en a pas? ». À coup sûr, les créatures invisibles décrites dans cette nouvelle expriment l'intérêt d'Hugo pour les réalités occultes. Par ailleurs, l'importance de certains poèmes de Rimbaud, notamment « Génie », dans la création des Grands Transparents est relevée par le professeur de philosophie Makoto Asari (1996 : 73). En effet, l'auteur des *Illuminations* fait référence à la taille gigantesque du génie, lorsqu'il associe le pas de ce dernier à des migrations humaines « plus énormes que les anciennes invasions » (Rimbaud 2010 : 289). Ainsi, le jeune poète associe la créature fantastique, le génie, à des circonstances historiques, réelles ou fictives. En général, le recueil *Illuminations* se rattache au socialisme utopique, puisqu'il allie le merveilleux et la perspective de transformation sociale révolutionnaire (Eigeldinger 1987: 182 -190). Sous ce rapport, l'œuvre et la biographie de Rimbaud jouent un rôle majeur dans la formation du projet surréaliste. Pour ce qui est de Victor Hugo, les références à son œuvre dans les publications et les œuvres surréalistes sont beaucoup moins fréquentes. Selon le mythe surréaliste, fortement marqué par le romantisme, la rencontre avec les Grands Transparents apporte une connaissance poétique des circonstances historiques et de ses causes occultes. Notamment, la toile *Les Célibataires* (fig. 1) de Matta représente des figures élémentaires, cosmiques et mécaniques, responsables de la guerre et de la rupture amoureuse de l'artiste. Au demeurant, le projet de création d'une nouvelle mythologie collective exprime le caractère utopique de la doctrine surréaliste.

4.3 L'utopie surréaliste

Après la rupture des surréalistes parisiens avec le Parti Communiste Français et la période de lutte antifasciste (1935-1939), le caractère politique de leur pensée s'oriente davantage vers le socialisme utopique. En effet, ils découvrent les écrits de Flora Tristan, Saint-Simon et Charles Fourier, de même que l'histoire des mouvements sociaux auxquels ces auteurs ont participé. D'abord, Flora Tristan, première théoricienne de la lutte des classes, associe le féminisme et l'illuminisme démocratique. Ensuite, Charles Fourier tente de démontrer l'importance des passions et des désirs, notamment de nature sexuelle, dans l'organisation de la société future. Enfin, le comte de Saint-Simon est le promoteur d'un socialisme planificateur dont certains

éléments progressistes et prophétiques ont pu séduire les surréalistes. En général, l'utopie surréaliste repose sur le mythe d'un renouvellement de la civilisation sur des bases libertaires. Par exemple, dans *Arcane 17*, André Breton (1971 : 150) formule l'espoir que des changements politiques et économiques aboutiront de la Seconde Guerre mondiale. Ceci implique que la distribution égalitaire des richesses s'accompagne de la possibilité d'épanouissement des libertés individuelles. Autrement dit, la révolution politique est nécessaire, mais les surréalistes croient qu'elle doit s'accompagner de transformations à la fois culturelles et morales. À ce propos, Breton, dans une conférence donnée en 1935, rapproche ces deux phrases, tirées respectivement d'*Une saison en enfer*, d'Arthur Rimbaud, et des *Thèses sur Feuerbach*, de Karl Marx. Premièrement, dans « Délires I », la « vierge folle » évoque le projet poétique de son « époux infernal » : « Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquai-je. » (Rimbaud 2010 : 217). Deuxièmement, Marx (dans Engels 1979 : 135), dans sa onzième *Thèse sur Feuerbach*, observe que les philosophes se sont surtout consacrés à l'interprétation du monde. Or, selon lui, la principale tâche des philosophes est devenue la participation au processus de transformation sociale, politique et économique : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe c'est de le transformer. ». En fait, Breton (1972 : 95) tire de ces passages deux « mots d'ordre » qui, selon lui, seraient au fondement du projet révolutionnaire : « “Transformer le monde” a dit Marx; “Changer la vie” a dit Rimbaud, pour nous ces deux mots d'ordre n'en font qu'un ». Puis, pendant la période d'exil, l'espoir utopique exprimé par le mythe surréaliste s'accompagne d'une peur des conséquences désastreuses de la guerre.

En général, le thème de la destruction universelle dans les productions surréalistes des exilés parisiens est associé à la représentation des processus alchimiques, de même qu'à la guerre. À ce sujet, nous avons vu que les phénomènes de dissolution peints par Matta sont associés à la peur de la fin du monde, notamment dans *Années de peur* et *La fin de tout*. Au cours d'un entretien réalisé vers 1987, Matta (1987 : 185) explique que le titre des *Célibataires* fait référence à l'humour duchampien. Ainsi, le tableau représenterait, selon l'artiste, une « hécatombe vue avec sérénité ». Cette interprétation rétrospective met en lumière les inquiétudes partagées par les

artistes et écrivains exilés en Amérique. Ainsi, *La rencontre des éléments* (1939), de Kurt Seligmann, représente trois personnages associés respectivement à l'armée de terre, l'armée de l'air et la marine. Notons que cet artiste publie également des articles sur la Seconde Guerre mondiale, dans la revue *View*. En 1942, Max Ernst exprime le sentiment du désastre dans le paysage ravagé de *L'Europe après la pluie*, de même que dans la superposition de multiples trajectographies dans *La planète affolée*. Par la suite, Duchamp réalise trois œuvres sur le thème de la guerre, soit la couverture de l'*Almanac VVV for 1943*, le montage *Allégorie de genre* (1943) et la couverture du numéro de *View* de mars 1945. Dans le même ordre d'idées, Pierre Mabille publie un article sur « La destruction du monde », dans le premier numéro de la revue surréaliste bruxelloise *L'invention collective* (1940). Puis, dans un essai rédigé en août 1944, il considère la fin du monde comme « un thème constant du Merveilleux » (Mabille 1977 : 49). En général, du moins chez Matta, Breton et Mabille, la peur de la guerre est tempérée par l'espoir utopique d'une renaissance de la civilisation sur des bases humanistes et libertaires.

Ainsi, l'utopie surréaliste exprime le désir de l'avènement d'un monde libéré des valeurs répressives, notamment la religion, le travail et la famille, de même que des institutions qui les défendent. Par exemple, Breton expose ses convictions libertaires et humanistes dans son roman *Arcane 17*, dont le titre réfère à la figure de l'Étoile, dans le tarot de Marseille. Notamment, il associe la libération de l'Europe et le début de son nouvel amour au thème ésotérique de la résurrection d'Osiris (Breton 1971 : 117). Dans le même ordre d'idées, selon Pierre Mabille (1977 : 86), la « grande force de renouvellement » est le merveilleux : « il permet d'entrevoir un accord profond au-delà des frontières et des intérêts, une fraternité vraie qui a sa langue universelle dans la poésie et l'art véritable. Il est probablement la seule réalité qui conserve l'espoir en l'homme et en l'avenir ». Au terme de ce qui précède, il ressort que le mythe surréaliste associe le merveilleux poétique et l'utopie libertaire, notamment dans la figure des Grands Transparents. Nous avons vu que les sources principales du projet collectif sont la poésie romantique, l'alchimie, la philosophie autochtone et le socialisme utopique. Parallèlement, le thème du renouvellement du monde, dans la production duchampienne de Matta (1941-1944), est représenté principalement par la figure de l'Œuf cosmique. En effet, le lecteur sait déjà que les

œufs, notamment dans *Les Célibataires* (fig. 1), représentent le germe d'une nouvelle création au sein du chaos cosmique et élémentaire. Ceci rappelle un des buts principaux de l'alchimie occidentale, soit la « régénération du cosmos » (Hutin 2005 : 12), ou la « guérison universelle » (Pinet 2011 : 183). À ce sujet, René Alleau (2008 : 619) observe que la littérature alchimique établit une similitude de rapports entre le déroulement du Grand Œuvre, le processus initiatique et l'histoire universelle. Sans doute, *Les Célibataires* et les autres paysages surréalistes de Matta expriment de semblables relations métaphoriques entre l'inconscient individuel, les états merveilleux de la matière et les circonstances historiques.

Dans les *Inscapes* new-yorkais, les Grands Transparents expriment les craintes suscitées par la guerre et l'espoir utopique de l'avènement d'une société basée sur des principes humanistes et libertaires. Afin d'anticiper les transformations culturelles et morales qu'il désire, Matta projette de développer les pouvoirs occultes de son esprit et de faire connaître les réalités invisibles auxquelles la pratique surréaliste lui donne accès. Ainsi, le drame cosmique représenté dans *Les Célibataires* de Matta exprime les causes occultes de certains drames humains. Les différentes figures de ce tableau, assimilables à des Grands Transparents, sont influencées notamment par l'iconographie duchampienne et la théorie alchimique. Dans un paysage cosmique soumis à l'influence du Soufre et du Mercure, les Célibataires de Matta, trois alambics, chauffent des œufs. Parallèlement, ils communiquent avec la Mariée, une grande machine noire munie de multiples bras, par l'intermédiaire des Témoins oculistes et des Pistons de courant d'air. Leurs interactions, certainement conflictuelles, provoquent la guerre mondiale et la rupture amoureuse de l'artiste. À ce propos, l'œuf conservé dans chaque Célibataire semble représenter à la fois la nouvelle situation de père célibataire de Matta et la préservation de l'espoir utopique en période de guerre et de crise existentielle. D'ailleurs, la coprésence du Soufre et du Mercure présage de leur réunion future dans la Pierre philosophale, métaphore de l'espoir d'un amour nouveau et d'une civilisation nouvelle.

Les figures représentées dans *Les Célibataires* sont des métaphores visuelles, étant donné que la signification de chacune d'elles est transférée d'un terme à l'autre. De fait, elles instaurent une « nouvelle pertinence sémantique » (Ricœur 1975 : 10), en rapport avec les thèmes surréalistes de

l'amour, de l'alchimie et de l'utopie. Cette nouvelle pertinence sémantique repose sur l'idée de transgression catégorielle (Ricœur 1975 : 32), c'est-à-dire que des rapprochements s'opèrent entre des figures appartenant à des catégories logiques différentes. Ainsi, chaque figure revêt plusieurs significations distinctes et, notamment, les Célibataires, qui représentent à la fois des alambics et des hommes sans conjointe. Ce type de rapprochement poétique est marqué à la fois par une tension sémantique et par le travail de la ressemblance. Au sujet de ce double fonctionnement de la métaphore, Paul Ricœur cite un passage d'un article sur « L'Image », du poète cubiste Pierre Reverdy. D'ailleurs, ce passage est également cité par Breton (1985 : 31) dans le premier *Manifeste*, à l'appui de sa propre définition de l'image surréaliste. Selon Reverdy, l'image poétique « ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ». Par ailleurs, l'ensemble des figures des *Célibataires* de Matta semble constituer ce que Ricœur (1975 : 34) nomme une « métaphore par analogie », en raison de la similitude opérée entre deux rapports. Par exemple, les Célibataires sont à la Mariée ce que les vases alchimiques sont à la machine rotative. En plus, le Soufre et le Mercure alchimiques, respectivement représentés par les trois astres et le sol vaporeux, prolongent le thème du dualisme sexuel présent dans le dispositif du laboratoire. Par ailleurs, un système d'implication spécialement construit, pour reprendre l'expression de Max Black (1962 : 43), soutient les analogies métaphoriques illustrées dans ce tableau. Ce système analogique repose sur la théorie de l'artiste et sur la réappropriation des thèmes surréalistes, ésotériques et pataphysiques. Des « constellations d'images » se développent à partir d'un même thème archétypal, celui de la transformation universelle provoquée par l'amour. En définitive, la réappropriation de l'iconographie duchampienne dans *Les Célibataires*, semble faire référence à l'intérêt commun de Duchamp et de Matta pour l'alchimie. De plus, elle s'intègre dans le projet collectif des surréalistes parisiens, axé sur la création du mythe utopique des Grands Transparents.

Conclusion

L'analyse des *Célibataires, vingt ans plus tard*, axée sur le concept d'influence, nous a permis d'examiner le sens de la réappropriation des figures du *Grand verre* dans la production de Matta. De plus, l'emploi de cette démarche méthodologique situe cette toile dans le contexte du projet surréaliste de création d'un nouveau mythe basé sur l'alchimie, l'animisme et le socialisme utopique. En premier lieu, l'étude du contexte historique situe l'artiste dans le milieu culturel de son époque et met en évidence les liens qu'il entretient alors avec les surréalistes, dont Duchamp, ainsi qu'avec les peintres de l'École de New York. En deuxième lieu, l'analyse thématique des *Célibataires* démontre comment cette œuvre associe les figures du *Grand verre* aux matières alchimiques, tout s'appuyant sur la théorie surréaliste de l'automatisme gestuel. En troisième lieu, l'examen des écrits théoriques de Matta met en lumière les thèmes surréalistes qu'il explore durant la période de création des *Célibataires*, soit la fonction métaphorique de la représentation spatiale, la figuration élémentaire et la clairvoyance. En quatrième lieu, la toile *Les Célibataires*, de Matta, est étudiée dans le contexte intellectuel et artistique de l'époque marqué par une recherche sur les thèmes de l'alchimie, des Grands Transparents et de l'utopie, par les surréalistes parisiens.

Dans le tableau de Matta, les œufs contenus dans les *Célibataires* semblent représenter sa nouvelle situation de père monoparental. Les quatre trous noirs permettent aux *Célibataires* de communiquer avec la Mariée, tandis que celle-ci répond par l'intermédiaire de trois Nadirs, empruntés à la cosmologie navajo. Par ailleurs, le thème de l'amour est associé aux échanges entre le Mercure et le Soufre, opérés pendant les étapes successives du Grand Œuvre. En effet, dès 1942, Matta est fasciné par l'alchimie et il illustre les opérations occultes, les matières fabuleuses et les appareils de laboratoire associés à cette science occulte. Tout porte à croire qu'il lit alors des auteurs alchimiques qui associent la science et le mysticisme, décrivent certains états merveilleux de la matière et abordent les aspects initiatiques de l'alchimie. La flamme placée sous chaque alambic, lutés ou non, semble chauffer les œufs qui sont placés à l'intérieur. Dans *Les Célibataires* et les autres *Inscapes* de sa période new-yorkaises, Matta représente deux types

de forces surnaturelles agissant dans la nature, soit la semence des métaux et le dissolvant universel. Vapeur, graisse ou gouffre, selon les auteurs, le Mercure est représenté, dans *Les Célibataires*, par les couches liquides de peinture blanchâtre qui forment le sol vallonné. De plus, les trois planètes représentent à coup sûr le Soufre purifié des métaux, après que ceux-ci aient été dissouts par le Mercure.

Pour suggérer l'illusionnisme spatial des *Célibataires*, Matta emploie l'automatisme surréaliste et la perspective duchampienne. D'abord, le travail automatiste avec les taches se caractérise par une opposition entre les matières vaporeuses, le sol et ses exhalaisons, et les matières solides, le ciel minéralisé et les planètes. Les lignes tracées au rasoir structurent la représentation spatiale et représentent le mouvement des objets et la coprésence de multiples dimensions de l'espace et du temps. Cette esthétique futuriste est influencée par l'humour hermétique de Jarry et le thème de la machine dans l'œuvre de ce dernier. Ensuite, la superposition de deux systèmes de perspective est un procédé emprunté au *Grand verre*. La perspective classique est contredite par un enchevêtrement de lignes droites et courbes qui déforme l'espace architectural. Cette esthétique s'inscrit dans la quête surréaliste du « point suprême », puisqu'elle cherche à représenter les analogies occultes entre l'esprit humain et les phénomènes de la nature. La désorientation spatiale suggérée dans les toiles new-yorkaises de Matta exprime l'unité de l'espace extérieur et de l'espace intérieur. L'espace pictural est une métaphore de la subjectivité, tandis que la perspective est considérée comme un outil privilégié pour représenter les dimensions invisibles.

L'idéologie artistique, définie par Roberto Matta dans ses écrits théoriques, associe le surréalisme et l'ésotérisme. D'abord, *Les Célibataires* illustre les thèmes surréalistes de l'érotisme sacré et du bouleversement de l'espace-temps, par le dualisme sexué du Soufre et du Mercure et la présence d'éléments évoquant les trous noirs. Ensuite, l'artiste associe la pratique de l'automatisme pictural et le développement des facultés de clairvoyance. Dans ses écrits, Matta suppose que l'imagination lui permet de percevoir les énergies alchimiques et les esprits élémentaires qui, par la suite, sont représentés dans ses toiles. Charles Duits et Roberto Matta s'intéressent alors au tarot de Marseille et à la physique moderne et ils se livrent à des expériences de divination, de

télépathie et de sommeil hypnotique. La métaphysique expérimentale, doctrine dont ils se réclament alors, associe l'exploration des symboles et des mythes à la recherche d'états extatiques. De plus, la représentation picturale et graphique des réalités invisibles livre la signification occulte de certains problèmes existentiels et, notamment, la rupture amoureuse. Ainsi, la solitude des Célibataires est une condition propice à l'exploration des émotions et des désirs refoulés dans leur inconscient, lequel est représenté comme un milieu extérieur, dans lequel ils flottent. Puis, la poétique des éléments développée par Matta définit les différents états physiques d'une force occulte en perpétuelle transformation. L'artiste emprunte son vocabulaire figuratif à l'alchimie, dans le but de narrer la minéralisation et la liquéfaction de cette force cosmique. En fait, le système iconographique créé par Matta intègre des figures biomorphiques, bien qu'il relève de la figuration élémentaire. L'espace cosmique de ses toiles new-yorkaises est plein d'esprits élémentaires et de matières alchimiques, qui correspondent aux quatre éléments de la physique grecque. Enfin, le thème pictural de la future Genèse identifie le processus apocalyptique aux mouvements de la vie intérieure. À cet égard, le symbolisme apocalyptique de Matta explique les origines psychologiques et occultes de la guerre par l'action des éléments alchimiques. Autrement dit, le thème de la destruction universelle est associé à la celui de la dissolution alchimique et à la guerre mondiale. Dans *Les Célibataires*, l'Œuf cosmique, germe d'une prochaine Création, est protégé et entretenu dans un alambic, parmi le chaos et la destruction universelle.

En 1932, dans son projet architectural pour une *Ligue des religions*, Matta associe l'érotisme et le sacré. Quatre ans plus tard, le scénario du film *La Terre est un homme* aborde d'autres thèmes qui, par la suite, seront également représentés dans *Les Célibataires*, soit la violence et les éléments de la nature. Suite à son retour à Paris, quelques mois plus tard, il illustre visuellement la doctrine des correspondances, dans ses dessins au crayon de bois représentant des astres et des fleurs. Puis, en 1938, les formes liquides des premières *Morphologies psychologiques* associent les éléments de la nature et les fluides corporels humains. Par la suite, entre 1940 et 1943, l'ésotérisme est évoqué dans le titre de certaines huiles sur toile, notamment *L'initiation (naissance d'un extrême)* et *Roches profondes*. À cette époque, sa production est influencée par

la physique moderne, l'animisme et le thème de la clairvoyance. Depuis 1941, Matta a largement contribué à diffuser les idées et les pratiques surréalistes auprès de la scène artistique new-yorkaise, par sa participation à des discussions, des conférences et des expositions. Lors de son voyage au Mexique en compagnie de Robert Motherwell, Matta est marqué par le spectacle d'un volcan en éruption et par la violence de classe. Par la suite, il tente d'organiser des séances de création, autour de thèmes comme les dimensions simultanées, ainsi que la transformation perpétuelle de la réalité extérieure et des états émotionnels. À la même époque, l'importance du dessin dans les *Morphologies psychologiques* new-yorkaises, de même que leur aspect narratif, déplaît à Clement Greenberg, alors de plus en plus influent dans le milieu artistique new-yorkais. Par ailleurs, en 1943, Matta s'éloigne du surréalisme et se rapproche de Wolfgang Paalen, l'animateur du groupe *Dynaton*. Malgré tout, en 1944, Breton lui consacre un article, dans lequel il décrit notamment le nouvel espace pictural propre aux *Inscapes*. De fait, le renouvellement de la représentation spatiale opéré par Matta, est influencé principalement par la production de Joan Miro, d'Yves Tanguy et de Marcel Duchamp.

En 1937, Matta est influencé par le concept de passage, élaboré par la critique d'art Gabrielle Buffet, à propos de la période mécaniste de Marcel Duchamp. Par ailleurs, la calligraphie déployée par Matta semble influencée à la fois par la notion d'« exactitude » définie dans la *Boîte blanche*, les cassures du *Grand verre* et le réseau de fil de l'exposition *First Papers*. Par la superposition de deux systèmes de perspective, un procédé emprunté au *Grand verre*, Matta redéfinit la représentation de l'espace pictural. Au sujet de la quête surréaliste des réalités cachées, notons que, vers 1938-1939, Duchamp et Matta s'intéressent tous les deux à la pataphysique, ou « science des exceptions », dans le cadre de leur réflexion sur la guerre. Entre 1941 et 1944, les deux artistes partagent un intérêt commun pour l'imagerie mécaniste, l'érotisme, la pataphysique et l'alchimie. Matta et Duchamp se rencontrent alors régulièrement et discutent notamment de l'expression du « passage » dans la production de ce dernier, ainsi que d'alchimie. Pendant cette période, Matta représente des machines fantastiques influencées par la Mariée du *Grand verre* et la « demoiselle » du roman *Locus Solus*, de Raymond Roussel.

Le contexte historique dans lequel s'intègrent les *Inscapes* de Matta est celui de la période « mythologique » du surréalisme. Pour notre part, nous proposons de situer cette période entre la rupture avec le Parti Communiste, en 1935, et l'exposition internationale de 1947, organisée sur le thème de l'initiation, au sens ésotérique du terme⁴³. Par ailleurs, cette période correspond à peu près à celle de la participation de Matta aux activités surréalistes, avant son exclusion, en 1948. À l'époque où Matta rejoint les surréalistes, ce mouvement a délaissé le bolchévisme et s'oriente davantage vers la lutte antifasciste et le socialisme utopique. La création d'un mythe collectif est alors le moteur de l'activité surréaliste parisienne. Par ailleurs, à partir de la publication de la *Boîte verte*, en 1934, le thème de l'érotisme mécanique dans le *Grand verre* exerce une grande influence au sein du surréalisme. De 1940 à 1943, le groupe surréaliste en exil à New York comprend notamment Duchamp, Ford, Motherwell, Breton et Duits, pour ne nommer que ceux dont Matta est le plus proche. Pendant cette période, Roberto Matta et André Breton mènent des recherches sur l'alchimie. Dans ce contexte, les notions alchimiques de transmutation et de dualisme sexuel sont des métaphores de l'activité surréaliste et de ses objectifs.

Pendant la guerre, Matta participe à quelques projets collectifs sur le thème du mythe, notamment le livre *La parole est à Péret* et le dossier « Vers un nouveau mythe ? Prémonitions et défiances ». Selon le scénario mythique implicite qui semble pouvoir être déduit de la période new-yorkaise de Matta, le but de la recherche poétique est la rencontre avec les Grands Transparents. Cette quête exprime le désir d'une nouvelle civilisation, basée sur un renouvellement du rapport poétique et symbolique avec les forces de la nature et du subconscient. Dans cet esprit, les surréalistes sont attentifs aux Autochtones d'Amérique et aux Aborigènes d'Océanie, et notamment à l'importance du rêve dans la pensée animiste de ces cultures. Parallèlement, l'alchimie propose une conception de la nature vivante, semblable à l'animisme. Les *Inscapes* de Matta illustrent de telles croyances, bien qu'elles relèvent d'un mouvement, le surréalisme, qui, en principe, récuse le fondement métaphysique de toute idéologie religieuse. Quoi qu'il en soit, Matta réinterprète à coup sûr les contenus inconscients

⁴³ Dans les décennies 1950 et 1960, le groupe surréaliste parisien reprend son activité critique et militante dans le domaine politique et se rapproche davantage des positions anarchistes.

véhiculés par les mythes et les symboles issus de différents courants, religieux et ésotériques. Les Grands Transparents auraient le pouvoir d'influencer les conditions terrestres et la vie intérieure des humains. D'une part, les poètes romantiques Novalis, Victor Hugo et Arthur Rimbaud semblent avoir influencé la création de ces créatures invisibles. D'autre part, la production de Matta et les œuvres de la période mécanomorphe de Duchamp semblent, en partie, à l'origine des Grands Transparents. Dans le cadre d'une recherche de nouvelles images de l'humain, Matta s'inspire des leçons de philosophie pragmatiste de William James, afin d'inventer ces fantastiques créatures conscientes. Les Grands Transparents de Matta sont des médiateurs fantastiques entre l'esprit humain et le monde extérieur, associés aux quatre éléments et aux états alchimiques de la matière. Dans *Les Célibataires*, ces gigantesques créatures mécaniques et cosmiques sont responsables de la rupture amoureuse et de la guerre mondiale. La toile *Mélusine et les Grands Transparents*, de Kurt Seligmann, associe également les créatures fantastiques, les cyclones et le thème du célibat. Parallèlement, Duchamp semble associer les Grands Transparents au thème de la guerre, dans le collage figurant sur la couverture de l'*Almanac VVV*. Enfin, les deux images associées aux Grands Transparents, dans le dossier *De la survivance de certains mythes*, de Michael Maier et David Hare, abordent le thème des éléments de la nature. Dans la gravure du livre de Maier, le Mercure bisexué de la philosophie alchimique réalise la conjonction des principes masculin et féminin.

Au terme de cet exposé, plusieurs aspects de l'œuvre de Roberto Matta ont été soulevés, sans avoir été approfondis. D'abord, la production de Matta semble avoir été influencée par différentes disciplines scientifiques, notamment la psychologie de la forme, le freudisme et la physique moderne. Ensuite, la géométrie pluridimensionnelle est un thème important de la théorie de l'artiste, dont nous avons résumé très brièvement les implications. Son complice Gordon Onslow-Ford s'y est également intéressé, et les deux artistes ont partagé d'autres intérêts communs, notamment la physique quantique, l'ésotérisme et l'œuvre de Marcel Duchamp. L'accès à des sources primaires plus nombreuses, notamment les carnets inédits du fonds Ramuntcho Matta, pourrait permettre d'éclaircir ces questions. De plus, ceci pourrait permettre d'examiner l'influence d'autres formes d'ésotérisme, notamment l'astrologie, sur la production

de Matta. Par ailleurs, le rôle de l'ésotérisme dans la production et la pensée de Duchamp, pour la période allant de 1934 à 1944, semble difficile à évaluer. Toujours est-il que, à cette époque, Duchamp influence la production d'autres artistes américains, notamment *The Crystal Cage*, de Joseph Cornell, *Revolve and Devolve* (1943) de Gerome Kamrowski, de même que *Gyrations on Four Planes* et *Slow Swirl at the Edge of the Sea* (1944), de Mark Rothko. Il serait pertinent, dans un travail ultérieur, d'examiner l'influence que Duchamp a eue sur la production de ces artistes. Dans une perspective plus large, il pourrait être intéressant d'étudier l'apport de différentes formes d'arts occultes, notamment l'astrologie et la kabbale, à la production d'autres artistes surréalistes.

Bibliographie

MATTA

ANONYME (1942a). « Matta's Cataclysmic Force », *Art Digest*, Vol. 16, p. 30.

ANONYME (1942b). « Matta, Furious Scientist », *Art News*, Vol. 41, N° 5, cité dans Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe – mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Dijon : Les Presses du réel, collection « Œuvres en sociétés », 2007, p. 172.

BECKJORD, Sarah H. (2004). « Totems and Taboos Revisited : Roberto Matta and the New World tradition », Elizabeth T. Goizueta (dir.), *Matta: Making the Invisible Visible*, 1^{er} février-24 mai 2004 (catalogue d'exposition). Boston : McMullen Museum of Art, Boston College, p. 9-14.

BIRBRAGHER, Francine (2002). « Roberto Sebastián Matta: Miami Art Museum », *Art Nexus*, 2002, N° 46, p. 141-142.

BOZO, Dominique (1985). « L'échiquier de Matta », Dominique Bozo (com. gén.), *Matta*, 3 octobre-16 décembre 1985 (catalogue d'exposition). Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 3-6.

CALAS, Nicolas (1975). « The Totemic World of Matta », *Colloquio Artes*, Vol. 17, N° 23, p. 25-31.

CORBETT, William (2004). « Matta ». *ArtUS*, N° 3, p. 32.

DARTNALL, Colette et SMITH, Elizabeth A.T. (2001). « Crushed Jewels, Air, Laughter »: Matta in the 1940s », Elizabeth A. T. Smith and Colette Dartnall (com.), *Matta in America*, 30 septembre 2001-6 janvier 2002 (catalogue d'exposition). Chicago et Los Angeles : Chicago

Museum of Contemporary Art et Los Angeles Museum of Contemporary Art, p. 10-31.

FLAHUTEZ, Fabrice (2004). « Biologie cellulaire et fonctions mathématiques dans l'œuvre de Roberto Matta », *Art Presence*, N° 51, p. 32-36.

FLAHUTEZ, Fabrice (2007). « La peinture de Roberto Matta entre cellule eucaryote et singularité de Schwarzschild », Henri Béhar (dir.), *Mélusine 27 : le surréalisme et la science*. Lausanne : L'âge d'homme, collection « Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme », p. 145-154.

FORITANO, James (2004). « Matta : Making the Invisible Visible », *Art New England*, Vol. 25, N° 5, p. 27.

FRÉROT, Christine (2004). « Roberto Matta », *Art Nexus*, Vol. 3, N° 54, p. 163-164.

FROST, Rosamund (1942). « First Fruits of Exile, What Recent Émigré Artists Have Done in America », *Art News*, Vol. 41, N° 5, p. 23.

FROST, Rosamund (1944). « Matta's Third Surrealist Manifesto », *Art News*, Vol. 63, N° 1, cité dans Fabrice Flahutez (2007), *Nouveau monde et nouveau mythe – mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Dijon : Les Presses du réel, collection « Œuvres en sociétés », p. 172.

GOLAN, Romy (1985). « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme », Dominique Bozo (com. gén.), *Matta*, 3 octobre-16 décembre 1985 (catalogue d'exposition). Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 37-52.

GUERRERO, Victoria (1993). *Roberto Matta Echaurren – sa période new-yorkaise 1938-1948*, Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval.

HAGLUND, Elisabeth (1969). « The Morphologies of *Matta* », *Aris*, N° 2, p. 9–32.

JANIS, Sidney (1941). « The School of Paris Comes to US », *Decision*, vol. 2, N° 5-6, novembre-décembre 1941, cité dans Sydney Janis (1944), *Abstract and Surrealist Art in America*. New York : Reunel & Hitchcock, p. 135.

KOZLOFF, Max (1965). « An Interview with Matta – These Things Were Like Rain Catching Up With a Man Who Is Running », *Artforum*, Vol. 4, N° 1, p. 23-26, 33-38.

KUSPIT, Donald (2011). « The Greatness of Matta », [En ligne],
www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/roberto-matta-pace-gallery-11-18-11.asp.
 Consulté le 6 juillet 2013.

LASH, Miranda (2009). « Boxed in : Imagining the Unseen in Roberto Matta's Cube Constructions », *Res*, Cambridge (Mass.), N° 55-56, p. 267-278.

MATTA ECHAURREN, Roberto Sebastian (1987). *Notebook* (volume 1), introduction de Germana Ferrari. Paris et Londres : Sistan et Filipacchi.

MEDINA, Alvaro (1995). « The Mobile Matter of Roberto Sebastian Matta », *Art Nexus*, N° 17, p. 68-75.

MILLER, Nancy (1982). *Matta, the First Decade*, 9 mai - 20 juin 1982. Waltham (Mass.) : Rose Art Museum, Brandeis University.

M. R. (1944). « Matta Changes », *Art Digest*, Vol. 18, p. 8.

OBRIST, Hans-Ulrich (2003). « Interview with Roberto Matta », *Tate magazine*, N° 4 [En ligne],

www.tate.org.uk/magazine/issue4/matta.htm.

Consulté le 20 mars 2013.

OISTEANU, Valery (2009). « *Matta: Five Decades Of Painting*, Pace Wildenstein: January 30 – February 28, 2009 » [En ligne], www.brooklynrail.org/2009/03/arts.

Consulté le 17 novembre 2012.

ONSLOW-FORD, Gordon (1985). « Notes sur Matta et la peinture », Dominique Bozo (com. gén.), *Matta*, 3 octobre – 16 décembre 1985 (catalogue d'exposition). Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 27-36.

PAZ, Octavio (1997). « Vestibule », Curtis L. Carter (dir.), *Matta, Surrealism and Beyond*, 19 septembre – 30 novembre 1997 (catalogue d'exposition). Milwaukee : Haggerty Museum of Art, Marquette University, p. 23-25.

PLAGENS, Peter (2012). « Matta, Pace », *Art in America*, N° 2, p. 113-114.

RUBIN, William (1957). « Matta », *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 25, N° 1, p. 1, 3- 15, 17-20, 22-36.

RUBIN, William (1985). « Matta aux États-Unis, une note personnelle », Dominique Bozo (com. gén.), *Matta*, 3 octobre-16 décembre 1985 (catalogue d'exposition). Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 21-26.

SAWIN, Martica (1985). « Prolegomena to a Study of Matta », *Arts magazine*, Vol. 60, N° 4, p. 32-36.

SCHNEIDER ENRIQUEZ, Mary (2004). « Roberto Matta : International Provocateur », Elizabeth T. Goizueta (dir.), *Matta: Making the Invisible Visible*, 1^{er} février-24 mai 2004 (catalogue d'exposition). Boston : McMullen Museum of Art, Boston College, p. 29-40.

SOBY, James Thrall (1947). « Matta Echaurren », *Magazine of Art*, Vol. 40. N° 4, p. 102-106.

SWEENEY, J. J. (1944). « Fives American Painters (Graves, Gorky, Avery, Matta, Pollock) », *Harper Bazaar*, Vol. 78, p. 112-124.

VÉLEZ, Pedro (2002). « Matta in America : Paintings and Drawings of the 1940s », *Modern Painters*, Vol. 15, N° 3, p. 152.

LE SURREALISME

ABASTADO, Claude (1975). *Le surréalisme*. Paris : Hachette, collection « Faire le point ».

ABASTADO, Claude (1986). *Introduction au surréalisme*. Paris : Bordas.

ADAMOWICZ, Elza (1995). « André Breton: des formes et des figures », *Neophilologus*, Vol. 79, N° 4, p. 573 -585.

ALEXANDRIAN, Sarane (1976). *Marcel Duchamp*. Paris : Flammarion.

ARAGON, Louis (1972). *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard, collection « Folio ».

ASARI, Makoto (1996). « Vers un mythe fondé sur l'extase », Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*. Paris : Lachenar & Ritter, collection « Pleine marge », 1996, p. 61-74.

AUDOIN, Philippe (1973). *Les surréalistes*. Paris : Seuil.

BIRO, Adam et René PASSERON (1982). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Fribourg : Office du livre.

BONNET, Marguerite et Étienne-Alain HUBERT (1998). « Hermétisme et alchimie dans la bibliothèque d'André Breton », Michel Murat (dir.), *André Breton*. Paris : L'Herne, collection « Cahiers de l'Herne », p. 135-137.

BRETON, André et Paul ÉLUARD (1991). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris : José Corti.

BRETON, André (1969). *Les Pas perdus*. Paris : Gallimard, collection « L'imaginaire ».

BRETON, André (1971). *Arcane 17*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

BRETON, André (1972). *Position politique du surréalisme*. Paris : Denoël-Gonthier.

BRETON, André (1973a). *La clé des champs*. Paris : Union générale d'édition.

BRETON, André (1973b). *Entretiens*. Paris : Gallimard, collection « Idées ».

BRETON, André (1976). *L'Amour fou*. Paris : Gallimard, collection « Folio ».

BRETON, André (1985). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, collection « Folio/essais ».

BRETON, André (1992). *Point du jour*. Paris : Gallimard, collection « Folio/essais ».

BRETON, André (1996a). *Clair de terre*. Paris : Gallimard, collection « Poésie ».

BRETON, André (1996b). *Signe ascendant*. Paris : Gallimard, collection « Poésie ».

BRETON, André (2002). *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, collection « Folio/essais ».

CALAS, Nicolas (1971). « Surrealism Again », *Arts Magazine*, Vol. 46, p. 52-53.

CARROUGES, Michel (1975). « Mode d'emploi », Harald Szeemann, Johannes Gachnang (éd.), *Junggesellenmaschinen = Les Machines célibataires*, Kunsthalle Bern, 5 juillet – 17 août 1975. Bern : Stämpfli, p. 21-47.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1996). « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*. Paris, Lachenar & Ritter, collection « Pleine marge », p. 25-48.

CHOUCHA, Nadia (1996). *Surrealism and the Occult : Shamanism, Magic, Alchemy and the Birth of an Artistic Movement*. Oxford : Inner traditions/Bear & Co., 1991.

CLÉBERT, Jean-Paul (1996). *Dictionnaire du surréalisme*. Paris : Seuil.

DAUMAL, René (1981). *L'Évidence absurde*, essais et notes (1926-1934). Paris : Gallimard.

DUCHAMP, Marcel (1975). *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, collection « Champs ».

DUCHAMP, Marcel. *Notes* (1999). Paris : Flammarion, collection « Champs ».

DUITS, Charles (1991). *André Breton a-t-il dit passe*. Paris : Maurice Nadeau.

DUPLESSIS, Yvonne (2002). *Le surréalisme*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? ».

DUROZOI, Gérard et Bernard LECHERBONNIER (1972). *Le surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Librairie Larousse.

DUROZOI, Gérard (1997). *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris : Hazan.

FLAHUTEZ, Fabrice (2007). *Nouveau monde et nouveau mythe – mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Dijon : Les Presses du réel, collection « Œuvres en sociétés ».

FRANKLIN, Paul B. (2002). « Accounting for the Occult : a Letter from Marcel Duchamp to Jacques Van Lennep », *Étant donnés*, N° 4, p. 156-157.

GILBERT-LECOMTE, Roger (1968). « L'horrible révélation... la seule », *Grand Jeu* (réédition), 144-152.

GILBERT-LECOMTE, Roger (1974). *Œuvres complètes*, tome I (proses). Paris : Gallimard.

GIRARD, Guy (2006). « De l'autre côté du pont, les paysages harmoniques : Fourier et le surréalisme », *Cahier Charles Fourier*, N° 17, p. 75-88.

GRANT, Kim (2005). *Surrealism and the Visual Arts : Theory and Reception*. Cambridge/ New York : Cambridge University Press.

HOHL, Reinhold (1974). « Forme et vision : l'œuvre d'Alberto Giacometti », Reinhold Hohl (dir.), *Alberto Giacometti, a Retrospective Exhibition*, mars 1974 (catalogue d'exposition). New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, f. 7-35.

JANIS, Sidney (1944). *Abstract and Surrealist Art in America*. New York : Reunel & Hitchcock.

LAVERGNE, Philippe (1985). *André Breton et le mythe*. Paris : José Corti.

LEBEL, Robert (1991). « Surréalisme, années américaines », *Opus international*, N° 123-124, p. 44-52.

LE BIHAN, René (2001). « 1923-1939. Yves Tanguy, peintre en France », René Le Bihan, Renée Mabin, Martica Sawin, *Yves Tanguy*. Quimper : Éditions palantines, p. 9-122.

LEIRIS. Michel (1946). *Aurora*. Paris : Gallimard.

MABILLE, Pierre (1977). *Le merveilleux*. Paris : Pierre Jean Oswald.

MABILLE, Pierre (1989). *Conscience lumineuse, conscience picturale*. Paris : José Corti.

MAHON, Alyce (2005). *Surrealism and the Politics of Eros*. London : Thames and Hudson.

MELE, Eric (2004). « La poésie au risque de la folie : la question des drogues dans l'œuvre de Roger Gilbert-Lecomte », *Alcoologie et addictologie*, Vol. 26, N° 3, p. 249-254.

NOEL, Bernard (1985). *Marseille-New York, une liaison surréaliste*. Marseille : A. Dimanche.

OTTINGER, Didier (2002a). « Comment New York vola l'idée surréaliste du mythe moderne (et retour) », Werner Spies (com.), *La révolution surréaliste*, 6 mars – 24 juin 2002 (catalogue d'exposition). Paris : Centre Pompidou, p. 413-419.

OTTINGER, Didier (2002b). *Surréalisme et mythologie moderne : les voies du labyrinthe, d'Ariane à Fantômas*. Paris : Gallimard, collection « Art et artistes ».

POWRIE, Phil (1989). « René Daumal and the Pataphysics of Liberation », *Neophilologus*,

Vol. 73, N° 4, p. 532-540.

RUBIN, William S. (1968). *Dada, Surrealism and their Heritage*, 27 mars – 9 juin 1968 (catalogue d'exposition). New York, Museum Of Modern Art.

SAWIN, Martica (1995). *Surrealists in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.

SAWIN, Martica (2000). « Le surréalisme abstrait : une synthèse difficile », Carlos Ortega (dir.). *Les surréalistes en exil et les débuts de l'École de New York*, 12 mai-17 août 2000. Strasbourg : Musée de Strasbourg, p. 217-256.

SCHWARZ, Arturo (1974). *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Paris : Georges Fall, collection « Bibli Opus ».

SCHWARZ, Arturo (1983). « L'amour est l'érotisme. De quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme », Henri Béhar (dir.), *Mélusine 4 : le livre surréaliste*. Lausanne : Cahiers du centre Mélusine, p. 179-202.

TASHIJAN, Dickran (1995). *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde*. New York : Thames and Hudson.

THOMSON, C. W (1995). « Du sacré comme puissance au sacré comme jeu », C. W. Thomson, *L'autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris : L'Harmattan, p. 199-218.

VACHÉ, Jacques (1919). « Lettres de Jacques Vaché », *Littérature*, N° 5. Paris : Au sans pareil, p. 1-8.

VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX (1987). *La constellation surréaliste*. Lyon : La

Manufacture.

VOGT, Ulrich (1985). « Mythe nouveau et nouveau mythe », Henri Béhar (dir.). *Mélusine* 7. Lausanne : L'âge d'or, l'âge d'homme, collection « Cahiers du centre Mélusine », p. 59-69.

WECHSLER, Jeffrey, avec une introduction de Jack J. SPECTOR (1976). *Surrealism and American Art 1931-1947*, 5 mars – 4 avril 1977 (catalogue d'exposition). Rutgers : Rutgers University.

L'HISTOIRE DE L'ART

ANKER, Peder (2005). « The Bauhaus of Nature », *Modernism/Modernity*, Vol. 12, N° 2, p. 229-251.

ANTHONY, Harry Antoniades (1966). « Le Corbusier : his Ideas for Cities », *Journal of the American Institute of Planners*, Vol. 32, N° 5, p. 279-288.

BARR, Alfred H. (1966). *Cubism and Abstract Art*. New York : Arno Press.

BOURRIAUD, Nicolas (1999). *Forme de vie, l'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.

CAWS, Mary Ann (1989). « Robert Motherwell, "Truth in Painting" », Marcelin Pleynet (dir.), *Robert Motherwell*. Paris : D. Papierski, collection « Histoire et philosophie de l'art », p. 9-60.

CRAMER, Charles A. (1997). « Duchamp from Syntax to Bride : Sa langue dans sa joue », *Word & image*, Vol. 13, N° 3, p. 279-303.

DALRYMPLE HENDERSON, Linda (1999). « The Seen Anew: Reflections of Contemporary Science and Technology in Marcel Duchamp's Hilarious Picture », *Leonardo*, Vol. 32, N° 2, p. 113-126.

DE DUVE, Thierry (1989). *Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes, Jacqueline Chambron, collection « Rayon d'art », 1989. 301 pages.

DEMOS, T. J. (2001). « Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism", 1942 », *October*, Vol. 97, p. 91-119.

D'HARNONCOURT, Anne et Kynaston McShine. (éds.) (1973). *Marcel Duchamp*. New York/Philadelphie : Musée d'art moderne et Musée d'art de Philadelphie.

DUBOIS, Philippe (1990). *L'Acte photographique et autres essais*. Paris, Nathan, collection « Nathan-Université ». 309 pages.

DUFRÊNE, Thierry (2001). « La mythologie hermétique d'*Étant donnés* : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage », Fabrice Flahutez (dir.), *Art et mythe*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, collection « 20/21 siècles », p. 99-112.

FRANKLIN, Paul B. (2008). « Le Verre de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* : réflexion analytique », *Étant donné Marcel Duchamp*, N° 9, p. 142-153.

GREENBERG, Clement (1961). *Art and Culture : Critical Essays*. Boston : Beacon Press.

GREENBERG, Clement (1988). *The Collected Essays and Criticism, Volume 1 : Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago : University of Chicago Press.

GUILBAULT, Serge (1988). *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes : J. Charbon.

HOPKINS, David (1998). « A Bad Lad », *Art Monthly*, N° 216, p. 15-19.

KAHN, Douglass (2000). « Duchamp in Context : Science and Technology in *The Large Glass* and Related Works, by Linda Dalrymple Hendenrson », *Leonardo*, Vol. 33, N° 3, p. 234.

MAGNAGUAGNO, Guido (dir.) (2002). *Marcel Duchamp*, 20 mars 4 juin 2002 (catalogue d'exposition). Ostfildern : Hatje Cantz.

MARCADÉ, Bernard (2007). *Marcel Duchamp, la vie à crédit*. Paris : Flammarion, collection « Grandes biographies ».

MOFFITT, John F (2001). « Cryptography and Alchemy in the Work of Marcel Duchamp and Walter Arensberg », *Aries*, Vol. 1, p. 38-61.

MOFFITT, John F. (2003). *Alchemist of the Avant-Garde: the Case of Marcel Duchamp*. Albany : State University of New York Press, « Suny Series on Western Esoteric Tradition ».

RADFORD, Antony (2007). « Alvar Aalto and the Expression of Discontinuity », *Journal of architecture*, Vol. 12, N° 3, p. 257 -280.

SANDLER, Irving (2008). « Greenberg, Rosenberg, and Postwar American Art », Norman L. Kleeblatt (dir.), *Action/Abstraction : Pollock, De Kooning and American art 1940-1976*. New York/New Haven : Jewish Museum/Yale University, p. 135-184.

SCHAPIRO, Meyer (1996). *L'art abstrait*. Paris : Éditions carré, collection « Arts et esthétique ».

SUQUET, Jean (1992). *Le Grand verre, visite guidée*. Paris : L'Échoppe, collection « L'envoi ».

L'ALCHIMIE ET L'ÉSOTÉRISME

ALBERT LE GRAND (1899). *Composé des composés*, Albert Poisson (trad.), *Cinq Traités d'alchimie*. [En ligne], fr.scribd.com/doc/129137007/Albert-Poisson-5-traites-d-alchimie.

Consulté le 10 février 2013.

ALLEAU, René (2008). « Alchimie », *Encyclopedia Universalis*, Vol. 1. Paris : Encyclopedia Universalis, p. 608-619.

BACON, Roger (1899). *Miroir d'alchimie*. Albert Poisson (trad.), *Cinq traités d'alchimie*. [En ligne], fr.scribd.com/doc/129137007/Albert-Poisson-5-traites-d-alchimie.

Consulté le 25 janvier 2013.

BONARDEL, Françoise (1981). « Surréalisme et hermétisme », Henri Béhar (dir.), *Mélusine 2 : occulte-occultation*. Lausanne : L'âge d'homme, collection « Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme », p. 98-116.

FAIVRE, Antoine (1986). *Accès de l'ésotérisme occidental*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines ».

FAIVRE, Antoine (2002a). *L'ésotérisme*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? ».

FAIVRE, Antoine (2002b). « Élie Artiste, ou le messie des philosophes de la nature », *Aries*, Vol. 2, N° 2, p. 119 -152.

FLAMEL, Nicolas (1993). *Écrits alchimiques*. Paris : Les Belles Lettres, collection « Aux sources de la tradition ».

FORSHAW, Peter (2010). « OratoriumAuditoriumLaboratorium : Early Modern Improvisations on Cabala, Music, and Alchemy », *Aries*, Vol. 10, N° 2, p. 169-195.

GAGNON, Claude (2010). « *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, de Didier Kahn »,

Aries, Vol. 10, N° 2, p. 287 -290.

GANZENMULLER, Wilhem (1939). *L'alchimie au moyen âge*. Paris : Aubier.

GRANJON, Émilie (2012). *Comprendre la symbolique alchimique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.

GUÉNON, René (1986). *Aperçus sur l'initiation*. Paris : Éditions traditionnelles.

HERMÈS TRISMÉGISTE (1899). *Table d'émeraude*. Albert Poisson (trad.), *Cinq traités d'alchimie*. [En ligne], fr.scribd.com/doc/129137007/Albert-Poisson-5-traites-d-alchimie.

Consulté le 17 décembre 2012

HUTIN, Serge (2005). *L'alchimie*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? ».

KAHN, Didier (2007). *Alchimie et paracelsisme en France*. Genève : Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance ».

LAFONT, Olivier (2007). « L'humide radical des alchimistes », *Revue d'histoire de la pharmacie*, Vol. 54, N° 352, p. 441-446.

LÉVI, Éliphas. *Secrets de la magie*. Paris : Robert Laffont, collection « Bouquins », 2000.

MAIER, Michael (1969). *Atalante fugitive ou Nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la Nature*, traduction Étienne Perrot. Paris : Librairie de Médicis. [En ligne], herve.delboy.perso.sfr.fr/atalanta_fugiens.html

Consulté le 19 janvier 2013.

MARGOLIN, Jean-Claude et Sylvain MATTON (dir.) (1991). *Alchimie et philosophie à la renaissance : actes du colloque international de Tours, 4-7 décembre 1991*. Paris : J. Vrin, collection « De Pétrarque à Descartes ».

MEILLASSOUX-LECERF, Micheline (1988). « Dom Pernety », *Histoire, économie et société*, Vol. 7, N° 2, p. 285 -289.

MILAT, Christian (2006). « L'alchimie, ou la mort transmutée en immortalité », *Frontières*, Montréal, Vol. 18, N°1, p. 33-38.

OBRIST, Barbara (1982). *Les débuts de l'imagerie alchimique : XIVe-XVe siècle*. Paris : Le Sycomore, collection « Le féodalisme ».

PINET, Patrice (2011). « Alchimie, franc-maçonnerie et homéopathie », *Revue d'histoire de la pharmacie*, Vol. 59, p. 175-192.

POISSON, Albert (1991). *Théories & symboles des alchimistes*. Paris : Éditions traditionnelles.

RIFFARD, Pierre A. (1990). *L'ésotérisme*. Paris : Robert Laffont, collection « Bouquins ».

RIFFARD, Pierre A. (2001). « L'ésotérisme nous apprend-il quelque chose? », Richard Caron [*et al.*] (éds.), *Ésotérismes, gnoses et imaginaire symbolique : mélanges offerts à Antoine Faivre*. Leuven (Belgique) : Peeters, collection « Gnostica », p. 807-818.

THIOLIER-MÉJEAN, Suzanne (1999). *Alchimie médiévale en pays d'Oc*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

WASHINGTON, Peter (1999). *La saga théosophique, de Blavatsky à Krishnamurti*. Chambéry : Exergue, collection « Regard critique ».

RÉFÉRENCES SUPPLÉMENTAIRES

ALLEAU, René (1976). *La science des symboles*. Paris : Payot, « Petite bibliothèque scientifique ».

ALLEAU, René (2006). *De la nature des symboles*. Paris : Payot et Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot ».

APOLLINAIRE, Guillaume (1977). *Alcools*. Paris : Gallimard, collection « Poésie Gallimard ».

APOLLINAIRE, Guillaume (1980). *Méditations esthétiques : les peintres cubistes*. Paris : Hermann, collection « Savoir ».

ARMER, Laura (1931). « Navaho Sand-Painting », *American Anthropologist*, N° 33, cité dans Fabrice Flahutez (2007), *Nouveau monde et nouveau mythe – mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Dijon : Les Presses du réel, collection « Œuvres en sociétés », 2007, p. 363.

BACHELARD, Gaston (1990). *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1990.

BAZANTAY, Pierre et Patrick BESNIER (1993). *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne?*. Actes de colloque organisé à Cerisy, août 1991, Rennes : Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences ».

BEAUMONT, Keith (1984). *Alfred Jarry, A Critical and Biographical Study*. Leceister: Leceister University Press.

BÉHAR, Henri (1988). *Les cultures de Jarry*. Paris: Presses universitaires de France, collection

« Écrivains ».

BLACK, Max (1962). *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*. Ithaca (New York) : Cornell University Press.

BOUCHARD, Gérard (2003). *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*. Québec : Nota Bene, collection « Les conférences publiques de la CEFAN ».

DUBBELBOER, Marieke (2004). « Un univers mécanique : la machine chez Alfred Jarry », *French Studies*, Vol. 58, N° 4, p. 471 – 483.

DURAND, Gilbert (1963). *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Presses universitaires de France, collection « Bibliothèque de Philosophie contemporaine ».

DURAND, Gilbert (1987). *Le mythe et le mythique : colloque de Cerisy*. Actes de colloque organisé à Cerisy, juillet 1985, Paris : Albin Michel, « Cahiers de l'hermétisme ».

DURHAM, Carolyn A. (1982). *L'art romanesque de Raymond Roussel*. York : French Literature Publications Co.

EIGELDINGER, Marc (1987). « L'Apocalypse dans les *Illuminations* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 87, N° 2, p. 182-190.

FELL, Jill (2010). *Alfred Jarry*. Londres : Reaktion Books, collection « Critical Lives ».

HOFFDING, Harald (1931). *Le concept d'analogie*, trad., R. Perrin. Paris : Vrin, 1931, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », cité par René Alleau (1976). *La science des symboles*. Paris : Payot, « Petite bibliothèque scientifique », p. 83.

HUGO, Victor (1980). *Les Travailleurs de la mer*. Paris : Gallimard, collection « Folio ».

JAMES, William (2007). *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond.

JARRY, Alfred (1968). *Tout Ubu*. Paris : Fasquelle.

JARRY, Alfred (1980). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris : Gallimard, collection « Poésie ».

KERBELLEC, Philippe G. (1988). *Comment lire Raymond Roussel : cryptanalyse*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

KERBELLEC, Philippe G. (1994). *Raymond Roussel, Au cannibale affable*. Monaco : Du Rocher, collection « Infréquentables ».

LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.

MARX, Karl (1979). *Thèses sur Feuerbach, Friedrich Engels, Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*. Paris : Éditions sociales, p.111-135.

RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique ».

RIMBAUD, Arthur (2010). *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, collection « GF ».

ROJAS, Waldo (1982). « *Locus Solus*, de Raymond Roussel : le poids idéologique du refus du réel », *Mots*, Vol. 4, N° 4, p. 125-145.

ROUSSEL, Raymond (2005a). *Locus Solus*, introduction, notes et appareil critique de Tiphaine Samoyault. Paris : Flammarion, collection « Garnier Flammarion ».

ROUSSEL, Raymond (2005b). *Impressions d'Afrique*. Paris : Flammarion, collection « Garnier Flammarion ».

SCHUH, Julien (2007). « *César-Antéchrist* : un écrin occulte pour Ubu », Patrick Besnier (dir.), *Jarry, monstres et merveilles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

SIMPSON, J. (2000). « Esthetics and the Decorative Image/Text (Baudelaire, Mallarmé, Gustave Kahn, Albert Aurier, Alfred Jarry) », *French forum*, Vol. 25, N° 2, p. 177-204.

WHITE-LE GOFF, Myriam (1998). *Envoûtante Mélusine*. Paris : Klincksieck, collection « Les grandes figures du moyen âge ».